

**Traduzir o Horror:
O Caso de Adam Nevill**

**Trabalho de Projeto
de Mestrado em Tradução
Área de Especialização em Inglês**

Maio de 2018

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Tradução, Área de Especialização em Inglês, realizado sob a orientação científica da Prof. Doutora Iolanda Ramos.

Agradecimentos

Quero agradecer a todos os que de alguma forma me apoiaram e incentivaram durante este processo.

À Professora Doutora Iolanda Ramos, pela sua excelente orientação; pela forma como aceitou este projeto de braços abertos, pela sua disponibilidade e simpatia, e por todos os contributos que ajudaram na produção deste trabalho.

Um agradecimento muito especial ao autor da obra, Adam Nevill, que, para além de permitir que traduzisse e estudasse o seu conto, se mostrou disponível para responder a todas as minhas questões.

À minha família, que me apoia incondicionalmente; à minha mãe, a minha *proofreader* particular, ao meu pai, que acredita sempre que consigo fazer tudo, e à minha irmã.

A todos os meus amigos, que devem estar fartos de me ouvir falar sobre este projeto, e especialmente ao Tomás que com poucas palavras sempre me incentivou.

E por último, ao Henrique. Sem ti não estaria aqui.

Traduzir o Horror: O Caso de Adam Nevill

Resumo

O presente Trabalho de Projeto tem como principal objetivo aplicar as competências adquiridas no Mestrado de Tradução, na Área de Especialização de Inglês, num contexto prático. Através de uma proposta de tradução do conto "The Ancestors", associado à literatura de terror/horror, pretende-se identificar e comentar as dificuldades que o tradutor enfrenta, neste caso na tradução de um género relativamente pouco estudado em Portugal. Para melhor enquadrar o conto de Adam Nevill, apresenta-se uma panorâmica da literatura de terror/horror e uma contextualização da mesma na cultura de partida do texto, a Grã-Bretanha, assim como na cultura de chegada, Portugal, de forma a compreender como o género se desenvolveu e continua a desenvolver-se.

Palavras-chave: Estudos de Tradução, conto, horror, terror, Adam Nevill.

Translating Horror: the Case of Adam Nevill

Abstract

The main goal of this Project is to implement the skills learnt in the Translation Studies Masters (English-Portuguese), in a practical context. Through a proposition of translation of "The Ancestors", a short story related to horror literature, this work intends to identify and comment on the difficulties the translator faces, in this case, in the translation of a genre that is relatively unknown in Portugal. In order to give a background on Adam Nevill's short story, an overview of horror literature and its roots in the source text, Great Britain, and in the target culture, Portugal, is provided so that the development of the genre is best understood.

Keywords: Translation Studies, short story, horror, terror, Adam Nevill.

Índice

1. Introdução	1
2. Adam Nevill e a sua obra	3
3. A literatura de terror/horror	6
3.1. Génese e evolução	6
3.2. A tradição britânica.....	13
3.3. O contexto português	15
3.4. O legado em Adam Nevill	19
4. Tradução do conto "The Ancestors"	22
5. Análise crítica da tradução	39
6. Considerações Finais	59
7. Referências Bibliográficas.....	61

Anexos

Anexo 1: Lista de contos de Adam Nevill

Anexo 2: Lista de obras de Adam Nevill

Anexo 3: Lista de prémios para os quais Adam Nevill foi nomeado

Anexo 4: Capa do livro *Last Days* de Adam Nevill com o comentário do jornal *The Guardian*

Anexo 5: Conto "The Ancestors" de Adam Nevill

1. Introdução

As may naturally be expected of a form so closely
connected with primal emotion, the horror-tale is as
old as human thought and speech themselves.

H. P. Lovecraft

O sobrenatural, o sinistro, o sublime são elementos que sempre suscitaram a curiosidade do ser humano. Desde criaturas míticas a assassinos em série, passando por uma mescla de monstros e espíritos malignos, o elemento do horror manifesta-se em diversas vertentes artísticas e culturais. A história do horror é longa e sinuosa, continuando a ser objeto de debate a sua definição e caraterização.

Embora as origens do horror sejam remotas, é geralmente aceite que tem na sua génese o movimento literário gótico, iniciado na Grã-Bretanha no século XVIII. Desenvolveu-se essencialmente na Grã-Bretanha, Alemanha e Estados Unidos da América durante o século XIX e atingiu maior popularidade através das adaptações cinematográficas e televisivas dos clássicos de horror. Atualmente, um pouco por todo o mundo, é possível verificar que o horror continua a proliferar, e não apenas nos ecrãs, mas também na literatura.

Embora constitua um género apreciado por todo o globo, o horror em Portugal infiltra-se através de uma pequena brecha. Devido a diversos fatores, como a censura vigente no século XVIII, o terramoto de 1755 ou as taxas elevadas de analfabetismo, o horror foi negligenciado em Portugal e, conseqüentemente, as produções deste género são escassas. Perante esta situação, torna-se pertinente estudar o horror no contexto português, visto que a pequena brecha parece estar a expandir-se, e o horror começa a encontrar lugar em Portugal.

O projeto aqui proposto tem como objetivo principal a tradução do conto "The Ancestors", publicado na compilação *Some Will Not Sleep: Selected Horrors* (2016), da

autoria de Adam Nevill. Esta proposta de tradução servirá como ponto de partida para uma reflexão sobre a produção e tradução da literatura de terror/horror em Portugal. Para tal, procurar-se-á definir e caraterizar este género, assim como apresentar uma panorâmica do seu contexto literário tanto na cultura da partida do autor e do texto (Grã-Bretanha), como na cultura de chegada (Portugal). Através da tradução e da análise da mesma, pretende-se ainda, com este estudo, refletir sobre as dificuldades da tradução deste género literário.

A escolha do texto prende-se com a necessidade de demonstrar que a literatura de terror/horror representa um legado importante na atualidade, sobretudo na literatura de expressão inglesa. O género não é apenas continuado pelos autores mais antigos e consagrados, como Stephen King ou Ramsey Campbell, mas conta com uma nova geração de escritores, e entre eles destaca-se Adam Nevill, um autor contemporâneo de bastante sucesso. As suas obras contam com adaptações para o cinema e Nevill continua a escrever sobre diversos tipos de terror sobrenatural, recorrendo tanto a casas e objetos assombrados, como a rituais sinistros e mundos apocalípticos. Optou-se por traduzir este conto, que representa uma parte da obra menos conhecida deste autor, por se enquadrar na literatura de terror/horror explorada neste trabalho e levantar problemas tradutórios relevantes.

2. Adam Nevill e a sua obra

Nascido em 1969, em Birmingham, Adam L.G. Nevill é um autor britânico cujo género de eleição é o horror com teor sobrenatural. Desde jovem, escreve ficção, mas apenas após trabalhar como editor se tornou escritor a tempo inteiro. Atingiu o sucesso em 2010 com *Apartment 16*, que se tornou um *bestseller* e cujos direitos foram vendidos à Blind Monkey Pictures com o intuito de fazer uma longa metragem, apesar de, até à data, o projeto não ter sido cumprido. *The Ritual* (2011), uma obra mais recente e que conheceu grande sucesso, foi adaptada para o cinema e estreou no grande ecrã em outubro de 2017.

Nevill publicou oito livros com a editora Pan Macmillan e cerca de vinte contos compilados em coletâneas publicadas por outros autores. Fundou a sua própria editora, a Ritual Limited, através da qual tem publicado compilações de contos apenas da sua autoria (ver Anexo 1 e Anexo 2 para as listas integrais dos seus contos e obras). Nevill foi nomeado para vários prémios de literatura e ganhou três *August Derleth Awards for Best Horror Novels*, com *The Ritual* em 2011, *Last Days* em 2013 e *No One Gets Out Alive* em 2015, para além de dois *The Reference and User Services Association Reading List in the horror genre*, com *The Ritual* em 2013 e *Last Days* em 2014, e ainda o *British Fantasy Award* para melhor coletânea, em 2017, com *Some Will Not Sleep: Selected Horrors* (ver Anexo 3 para lista integral de prémios).

Embora "The Ancestors" tenha sido um conto escrito por Nevill em 2005 com o intuito de ser publicado numa coletânea temática baseada no cinema, o projeto foi abandonado, como o autor indica no posfácio de *Some Will Not Sleep*.

The themed collection was delayed and delayed and then never happened, but I'd still written my story for it, and then I mothballed it for years. It was first published in what was to be a doomed venture, *The British Fantasy Society Yearbook*, though a volume did appear in 2009 for society members. (Nevill 274)

O autor comenta que este conto foi uma tentativa de evocar o horror de uma forma inocente e natural, utilizando como narrador uma criança que conta a história na primeira pessoa. As características do género de horror asiático serviram de inspiração para esta obra, a única, até à data, com esta temática.

The Japanese child in my imagination just narrated the story to me and I wrote it down, ... and I struggled to find much that I wanted to change after a first draft had bled out in one continuous stream (though that doesn't mean that these pieces are perfect). The nightmare of a toy with long legs and a horrible face that waited upon a landing for the sleepless to discover it was actually endured by a friend and his father, and in the same house, in which they both worried they were going mad and suffering from hallucinations. I couldn't forget their story. (Nevill 274)

Numa publicação no blogue da sua página¹, Nevill comenta que 2017 foi um ano muito atarefado e no qual foram surgindo diversas novas oportunidades. O autor tornou-se uma presença indispensável nas convenções e fóruns de horror organizados na Grã-Bretanha. *The Ritual* e as suas compilações de contos mais recentes alcançaram grande sucesso na Amazon: «The Ritual is my second bestselling novel to date but is closing fast on Apartment 16», afirma o autor no blogue. Nevill tenciona continuar a escrever histórias de horror e já conta com os primeiros rascunhos da sua nova obra, prevendo a sua publicação em 2018. Tudo indica que se tornará no futuro um autor consagrado, especialmente após o comentário do jornal britânico *The Guardian* ao seu livro *Last Days*, onde o consideram «Britain's answer to Stephen King» (ver Anexo 4).

No total, as suas obras contam com traduções em nove línguas. O seu *bestseller*, *Apartment 16*, apresenta traduções em oito línguas, seguido por *Last Days* e *The Ritual*, respetivamente. As línguas comuns às três obras são o alemão, sempre pela mão de Ronald Gutberlet, o francês e o espanhol, sendo que *Apartment 16* foi traduzido por François Truchaud e Manuel Mata Álvarez-Santullano, respetivamente, e as restantes por Benoît Domis e Simon Saito Navarro. *Lost Girl* conta apenas com uma tradução para checo, pelo tradutor Filip Samec. Até à data, não existem traduções de nenhuma das suas obras ou contos para o português europeu ou do Brasil.

Obra	<i>Apartment 16</i>	<i>The Ritual</i>	<i>Last Days</i>	<i>Lost Girl</i>
	Alemão	Alemão	Alemão	Checo

¹Site oficial do autor, disponível em: <http://www.adamlgnevill.com/>

Línguas	Francês	Francês	Francês	
	Espanhol	Espanhol	Espanhol	
	Turco	Turco	Russo	
	Russo		Sérvio	
	Sérvio			
	Chinês			
	Taiwanês			

3. A literatura de terror/horror

3.1. Gênese e evolução

Falar de literatura de terror/horror apresenta o risco de se enveredar por um caminho sinuoso, sobretudo no que toca a como designar este género literário e ao que nele está abrangido. Além disso, os diversos contextos, para além do literário, em que são utilizados e caracterizados os vocábulos "horror" e "terror", continuam a conferir aos conceitos alguma ambiguidade.

Com efeito, o conceito de horror é definido no dicionário Priberam da língua portuguesa como a «Sensação de medo que faz arrepiar o cabelo e a pele. ... Repulsão (por aquilo que reputamos medonho ou horrendo)». Frequentemente, utiliza-se terror como um sinónimo de horror, embora compreenda um significado ligeiramente diferente: «Grande medo. = PÂNICO, PAVOR ... Aquilo que apavora, aterroriza». Por conseguinte, pode dizer-se que horror e terror exprimem sensações diferentes, sendo que um parece ser a causa e o outro a consequência de uma experiência horrível. Ann Radcliffe, a pioneira inglesa do romance gótico, distinguiu o terror do horror da seguinte forma:

Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them. I apprehend that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror, but in uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreaded evil? (150)

Apesar desta distinção e divisão dos dois conceitos, terror e horror são ambos elementos da chamada literatura negra, dado serem sensações inerentes uma à outra. Por esse motivo, neste trabalho de projeto, não será uma preocupação principal distinguir a designação deste tipo de literatura como sendo de terror ou de horror (Punter 146, Cuddon 715). É certo que tanto na língua inglesa como na portuguesa existem os vocábulos "terror" (*terror*) e "horror" (*horror*), e que se utilizam maioritariamente as

designações "literatura de terror" (*horror literature*)² e "conto de terror" (*horror story*), bem como "filme de terror" (*horror movie*), embora existam igualmente as ocorrências "literatura de horror" e "conto de horror". Contudo, e tendo presente que um *horror story*, para além das relações com a tradição do sublime e da literatura gótica, se associa a elementos como mistério, *suspense*, terror e sobrenatural (Cuddon 339-40), o conceito mais amplo de "horror" parecer ser mais adequado às características do conto aqui estudado e traduzido.

A génese da literatura de terror/horror encontra-se na literatura gótica, desenvolvida no século XVIII. Os cenários e características mais sombrias da literatura gótica compõem atualmente os grandes temas do horror e impulsionaram a literatura negra. O gótico é descrito por Neil Gaiman, o premiado autor britânico da série *Sandman* (1989-1996) como sendo uma questão de ambiente:

The difference between gothic and horror again is mood. Horror wants to scare you, horror wants to creep you out. Horror wants to revolt you, to shake you up, to attack your preconceptions. ... Gothic for me is all about mood. The mood is misty, things are ominous, things move very slowly. The idea is you are dislocating the world the person viewing it is living in and taking them to somewhere subtly more menacing. (s.p.)

Na literatura de terror/horror todo o ambiente pretende criar perigo às personagens: «You are in a world that means you harm», enquanto que na literatura gótica o ambiente é misterioso, sinistro e assustador mas não pretende colocar as personagens em risco: «There is no random chaos and slaughter» (Gaiman s.p.). Posto isto, e apesar de estar na sua génese, a literatura gótica, como no caso de *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, não implica o horror, e a literatura de horror, como em *Carrie* (1974), de Stephen King, não é necessariamente gótica.

O horror na literatura é um conceito bastante debatido pelos académicos. Embora seja um elemento utilizado desde os primórdios da humanidade, como mencionado

² Contudo, a associação de *terror a literature* é feita, por exemplo, por David Punter na obra *The Literature of Terror* (2012) e por Maria Lin Moniz, na comunicação "On terror literature translated in Portugal in the 20th century", apresentada no congresso "Translating Fear", realizado na Universidade Católica Portuguesa, em Julho de 2017.

anteriormente, não é, muitas vezes, considerado um género literário propriamente dito: «In other words, horror in art is not a genre but a *mode* that can be employed in any form or genre» (Cardin xxxi). Segundo esta perspetiva, o horror consiste assim num estilo ou modalidade que se insere em qualquer género literário.

Os temas do terror/horror são variados e dependem do género literário em que estão inseridos. Por um lado, na ficção científica, por exemplo, são mais recorrentes os monstros alienígenas (como em *The War of the Worlds*, de H.G.Wells) e os cientistas loucos que conduzem experiências macabras (como em *Frankenstein*, de Mary Shelley). Por outro lado, os monstros do horror são, essencialmente, os mesmos: os vampiros sedentos, os lobisomens, os fantasmas e espelhos que assombram casas e possuem pessoas, os anjos e demónios, os assassinos em série e os zombies. Contudo, ao falar em monstros, torna-se necessário distinguir os monstros relacionados com o horror dos monstros da fantasia: «That is, in examples of horror, it would appear that the monster is an extraordinary character in our ordinary world, whereas in fairy tales and the like the monster is an ordinary creature in an extraordinary world» (Carroll 16).

Além disso, sobrevém a questão de porquê o interesse no horror. Sendo um género que causa medo e repulsa, qual é a razão que impele os leitores de terror a ler mais? Carroll sugere que, mais do que sentimentos negativos, existe interesse, fascínio e, especialmente, curiosidade:

I have attempted to explain this by means of the universal and general theories of horror, in terms of the way in which the horrific beings that define the genre command our interest, fascination, and curiosity, which pleasures outweigh whatever negative feelings such anomalous creatures make probable. These features of the genre—interest, fascination, and curiosity—especially as amplified in the genre's major narrative formations, explain why horror fictions continue to be consumed and produced, often cyclically. (196)

Com efeito, o horror é um elemento existente no folclore de todo o mundo. Surge na forma de lendas e mitos, narrados oralmente, sobre monstros e deuses vingativos. Torna-se um elemento essencial nas narrativas épicas, em que o herói enfrentava seres monstruosos e os próprios deuses para alcançar os seus fins. A primeira obra que se conhece onde surgem elementos de horror é *A Epopeia de Gilgamesh* (c. 1700 a.C.)

segundo a cronologia de literatura de horror de Matt Cardin, intitulada *Horror Literature through History: An Encyclopedia of the Stories that Speak to our Deepest Fears*.

Na Grécia e Roma Antigas, as epopeias que contavam com características sobrenaturais, como o submundo, as criaturas fantásticas e as descrições de cenas viscerais, incluem também componentes do horror, como sucede em *Íliada* e na *Odisseia* de Homero (c. 750-700 a.C.). Na tragédia grega é notória a presença de elementos de horror, sendo comum homicídios e suicídios intra-familiares, quer o assassinio de crianças, quer dos pais pelos filhos. A tragédia era levada muito a sério, sendo que, nas peças, os adereços deveriam ser o mais realistas possível. Eurípedes insistia em utilizar sangue de animais ao invés do mais usual vinho, de forma a chocar o público. Surge ainda, com *Metamorfoses*, de Ovídio (século I d.C.) e com *O Asno de Ouro*, de Apuleio (século II d.C.), o tema da magia e transformações de humanos em animais, e com *Satíricon*, de Petrónio (c. 60 d.C.), o primeiro lobisomem. Ambos os temas seriam explorados mais tarde na literatura de horror.

Na Idade Média, *Beowulf* (c. 750-1000) apresenta uma história repleta de monstros e batalhas sangrentas, que refletia a realidade vivida na Escandinávia medieval. No fim do século XI, as *chansons de geste* francesas, que elevavam os reis e os seus feitos militares, contavam as histórias de Carlos Magno, do Rei Arthur e dos heróis da guerra de Troia, com elementos fantásticos e sobrenaturais, como inimigos monstruosos, gigantes ou o uso de magia. Apesar de não serem consideradas literatura de horror, conceito que ainda não era existente na altura, estes componentes sobrenaturais influenciam, mais tarde, o género. Em França, no século XII, com a figura do cavaleiro a ganhar maior relevo, os cavaleiros passaram a ser os heróis das histórias, « ..., and the stories abounded with fantastical elements, including monsters, ghosts, fairies, werewolves, magical weapons, supernatural transformations, and mysterious castles» (Cardin 12).

O horror é, certamente, uma característica proeminente nas descrições religiosas, com o tema do Inferno e das almas condenadas a sofrer para a eternidade sob a figura do Diabo. O horror foi, assim, representado na *Divina Comédia* (1307) de Dante,

especialmente na primeira parte, *Inferno*, e moldou os conceitos destas figuras religiosas nas mentes dos cristãos.

Ao longo do século XIII, alguns romances franceses foram traduzidos para a língua inglesa, como *Guillaume de Palerne* (c. 1200), uma história sobre um homem transformado num lobo. Nos finais do século XIV, *Sir Gawain and the Green Knight* (c. 1375-1400) relata a história de um intruso monstruoso na corte do Rei Arthur em Camelot. Segundo Cardin, «The hero's battle with the monster, the desolate and terrifying landscape through which he must travel, the constant indications of the man's fear, and the final supernatural denouement are all features that connect this poem to contemporary horror fiction» (13).

Na Idade Moderna, o horror ocorria mais frequentemente relacionado com temas religiosos. A Inquisição e a caça às bruxas incutiam medo no povo, não só medo das bruxas mas também da perseguição religiosa de que eram alvo. *Malleus Maleficarum* (1486) e outras obras semelhantes sobre bruxaria e espíritos, apesar de não serem consideradas ficção na época, exploram os aspetos mais obscuros do comportamento humano e, para além de uma função informativa, têm também a função didática de assustar o leitor: «This "true-horror" subgenre shows the closeness between literature and other cultural uses of horror in the period» (Cardin 15).

No teatro, retomam-se os temas da tragédia. *Titus Andronicus* (c. 1588) de Shakespeare conta com violações, canibalismo, desmembramentos e enterros de pessoas vivas. Com *The Spanish Tragedy* (c. 1587) de Thomas Kyd, começa a tradição da tragédia de vingança e, tal como *Titus*, recorre a mutilações e mortes de variadas formas. Apesar de não demonstrarem relações com o sobrenatural e de não serem consideradas peças de horror mas sim tragédias, os temas da tortura e homicídios estão interligados com a literatura de horror que hoje conhecemos.

Antoine Calmet, um monge francês, publicou talvez a maior compilação de histórias de aparições do século XVIII. Estudou as aparições de anjos, demónios, espíritos relacionados com o oculto e também a bruxaria e licantropia. A obra *Dissertation sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie* (1746) foi rapidamente traduzida para várias línguas. Ao constituir um estudo de várias criaturas, era lido muitas vezes pelas

suas descrições pormenorizadas, e as observações sobre os vampiros da Europa de Leste influenciaram outros autores que escreveriam sobre a mesma temática, como John Polidori em *The Vampyre* (1819) ou Bram Stoker em *Dracula* (1897).

Surgem, em meados do século XVIII, os *Graveyard Poets*, um grupo de poetas que refletiam sobre a morte, os seus mistérios e a mortalidade do Homem. Com *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, surge o gótico como género literário. Inspirado pelo medievalismo e pelas superstições folclóricas, Walpole acabou por criar um novo género literário, que o próprio apelidou de *Gothic Story* na segunda edição do livro.

Em meados de 1780, também na Alemanha surgiam diversas histórias com temas sobrenaturais, os *Schauerromane*. Estes romances de arrepiar combinavam a tragédia com o mistério e o sobrenatural, centrando-se em conspirações, sociedades secretas e magia negra. Friedrich von Schiller escreveu *Der Geisterseher* (1787-1789), publicado no periódico *Thalia*, e Christian Spiess, *Das Petermännchen* (1793), que conta a história de um cavaleiro encorajado a cometer violações, incesto e homicídio por um espírito maligno. Este *schauerroman* influenciou a escrita de Matthew Lewis.

No século XIX, a literatura gótica de horror foi das mais prolíferas. Entre as obras mais influentes e conhecidas contam-se *Hänsel und Gretel* (1812) dos irmãos Grimm, *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, *The Legend of Sleepy Hollow* (1820) de Washington Irving, *The Scarlett Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorne, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson, *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde, *The Invisible Man* (1897) de H.G. Wells, os vários contos de Edgar Allan Poe e de Sheridan LeFanu, e ainda *Dracula* (1897) de Bram Stoker.

No século XX, nos Estados Unidos da América, surgem as *Pulp Magazines*, revistas acessíveis e especializadas em diferentes géneros literários. A mais famosa *pulp* de horror é *Weird Tales*, publicada pela primeira vez em 1923, e onde foi publicado o conto "Dagon" de H. P. Lovecraft.

Após a Primeira Guerra Mundial, a literatura de terror/horror chegou ao grande ecrã. Os primeiros filmes de terror surgem nos anos 20, na República de Weimar, numa Alemanha instável tanto a nível económico como social, com o expressionista F.W.

Murnau e os clássicos *Nosferatu* (1922) e *Phantom* (1922). Outros filmes de terror surgiram nesta época, como *The Cabinet of Doctor Caligari* (1920) e *M* (1931) de Fritz Lang.

O cinema expressionista alemão influenciou a realização de filmes de Hollywood, que nos anos seguintes produziria *Phantom of the Opera* (1925), *The Monster* (1925) e *Dracula* (1931). No período da Grande Depressão, foram realizados nos E.U.A. vários filmes de terror, como *Frankenstein* (1931), e nos anos 50, durante a Guerra Fria, surgem títulos como *House of Wax* (1953) e *The Son of Dr. Jekyll* (1951), uma sequência do famoso *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson.

What presumably happens in certain historical circumstances is that the horror genre is capable of incorporating or assimilating general social anxieties into its iconography of fear and distress. (Carroll 207)

Os assassinos em série começaram a ser tema recorrente em histórias de horror, baseados, por exemplo, na figura de "Jack the Ripper". Inspirados em vários homicidas, surgem *Psycho* (1959) de Robert Bloch, o conto "Where Are You Going, Where Have You Been" (1966) de Joyce Carol Oates e ainda *Red Dragon* (1981) e a sequência *Silence of the Lambs* (1988), de Thomas Harris, que deu a conhecer ao mundo o Dr. Hannibal Lecter, o médico canibal.

Nos anos 70, através dos filmes e séries de televisão, o terror atingiu um enorme sucesso. Durante os anos 80, tornou-se um género de excelência devido a vários escritores como Fritz Leiber, Robert McCammon, Chet Williamson, Dean Koontz, Brian Lumely, entre outros.

No mundo contemporâneo, a produção de terror/horror, tanto em literatura como no cinema, continua em voga. Os clássicos da literatura gótica e de horror são frequentemente adaptados ao cinema e os *remakes* de filmes antigos e sequelas dos mesmos são comuns. Entre os escritores de horror contemporâneos destacam-se Brian Lumely, James John Herbert, Dean Koontz, Clive Barker, Ramsey Campbell, Peter Straub, Anne Rice e Stephen King.

3.2. A tradição britânica

Na Grã-Bretanha, os primeiros elementos do horror surgem com a epopeia anglo-saxónica *Beowulf*. Séculos depois, William Shakespeare produz peças repletas de crimes sangrentos. John Milton escreve *Paradise Lost* (1667) sobre o anjo caído, Lúcifer. Porém, apenas no século XVIII, com os *Graveyard Poets*, o horror começa a ser tratado como um tema mais central. Os *Graveyard Poets* eram um grupo de poetas ingleses, pré-românticos, que refletiam sobre a morte e mortalidade de uma forma melancólica. São considerados os precursores do movimento gótico e o grupo integrava Thomas Gray que escreveu "Elegy Written in a Country Churchyard" (1751), Edward Young com "The Complaint: or, Night-Thoughts on Life, Death, & Immortality" (1742-1745) e Robert Blair que compôs, "The Grave" (1743).

Com *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, o termo gótico associado à literatura surge pela primeira vez. Walpole, numa tentativa de combinar o romance antigo com o moderno, cria uma obra que combina elementos românticos com o horror. Este novo movimento invadiu a Grã-Bretanha e influenciou, posteriormente, inúmeros escritores do género.

O romance gótico consolida-se no século XVIII como um género escrito predominantemente por mulheres. Algumas romancistas, porém, afastam-se um pouco dos elementos sobrenaturais e horríveis do gótico de Walpole e descrevem medos imaginários, histórias mais realistas e melodramáticas, como Clara Reeve com *The Old English Baron, a gothic story* (1777). Outras romancistas deste género são Regina Maria Roche, Charlotte Smith e Eleanor Sleath.

Com *The Mysteries of Udolpho* (1794), Ann Radcliffe tornou-se uma das mais famosas escritoras do Reino Unido. Radcliffe criou um novo tipo de gótico, no qual as situações sobrenaturais eram mais tarde explicadas por meios naturais. *The Monk* (1796), de Matthew Lewis, foi também uma importante obra do género gótico: «Ann Radcliffe and Matthew Lewis were the two most significant Gothic novelists of the 1790s, an estimate of their importance shared by their contemporaries» (Punter 93). Por outro lado, desde finais do século XVIII, os contos começaram a ganhar relevo na literatura inglesa e os primeiros contos publicados no Reino Unido inseriam-se no género gótico, como "The Poisoner of Montremos" (1791) de Richard Cumberland.

Mary Shelley, a autora de *Frankenstein* (1818), para além de fundamental na história do gótico, deu os primeiros passos em direção à ficção científica. H.G. Wells também enveredou por este género literário, com a sua obra mais conhecida, *The War of the Worlds* (1898). A ficção vampírica começou com *The Vampyre* (1819) de John Polidori, que serviu de inspiração a Bram Stoker, o autor irlandês de *Dracula* (1897).

Na era vitoriana, agudiza-se a distinção entre a literatura erudita e a literatura popular. Esta divisão implica que a literatura popular, na qual o horror estava inserido, era de fraca qualidade e apenas dirigida à população menos educada. Na verdade, com o aparecimento dos *Penny Dreadful*, o horror difundia-se na classe baixa inglesa. Estas publicações, que alcançaram o seu sucesso devido à crescente literacia das populações, ao preço acessível a que eram vendidos e ao carácter simples e intrigante das histórias (usualmente sobre piratas, crimes e horrores), deram a conhecer o famoso Sweeney Todd em *The String of Pearls* (1846-1847). Tornaram também famoso o escritor irlandês de literatura de horror, Sheridan LeFanu.

Ao longo do século XX surgiram diversos novos autores de terror/horror na Grã-Bretanha. M.R. James publicou em 1904 a sua primeira coletânea, *Ghost Stories of an Antiquary* e em 1931, *Collected Ghost Stories*, que compilava todos os seus contos de fantasmas. Algernon Blackwood ficou famoso pelo misticismo que colocava nas suas obras e na escolha dos cenários de rua, ao invés de castelos ou casas assombradas. Walter de la Mare publicou em 1910 um romance sobrenatural, *The Return*, e ficou conhecido pelos seus contos fantasmagóricos e psicológicos.

Com a Primeira Guerra Mundial, faleceram alguns escritores do género, como William Hodgson, que escreveu *The House on the Borderland* (1908) e *The Night Land* (1912). ou H.H. Munro, também conhecido como Saki, cujos contos criticavam a sociedade inglesa da época. Algernon Blackwood publica nesta altura vários contos de fantasmas, como *The Empty House and Other Ghost Stories* (1906).

As compilações de contos de terror são muito frequentes no século XX. Lady Cynthia Asquith, escritora britânica conhecida pelos seus diários e contos fantasmagóricos publica em 1927 *The Ghost Book*, e em 1947 *This Mortal Coil*, uma compilação de nove contos de horror. Charles Birkin publica variadas compilações de contos de terror, entre 1932 e 1970. Entre 1951 e 1980, Robert Aickman publica 48 *strange stories*

reunidas em oito livros. As coletâneas de contos de horror continuam a ter sucesso com *Murgumstrum and Others* (1977), *Death Stalks the Night* (1995) e *The Door Below* (1997), todas da autoria de Hugh Barnett Cave.

Entre os autores britânicos contemporâneos, surgem nomes como Clive Barker, o criador de *The Hellbound Heart* (1986), que inspirou *Hellraiser*, o famoso personagem dos filmes de terror. Em 2015 e 2018 foram publicadas as sequelas do primeiro livro. Barker lançou igualmente coletâneas de contos, como *Books of Blood* (1984-1985) ou *The Inhuman Condition* (1985). Tim Lebbon escreveu *Reconstructing Amy* (2000), conto vencedor do *Bram Stoker Award for Short Fiction* em 2001, e a sua obra *Dusk* (2006) ganhou o *August Derleth Award* em 2007. Também C.J. Carter-Stephenson, Sam Stone e Adam Nevill são autores com uma ou mais histórias de horror premiadas.

3.3. O contexto português

Até ao século XX, de um modo geral, a literatura de terror/horror não se encontra significativamente representada na produção literária portuguesa:

Na literatura portuguesa encontravam-se lastimosas narrações de desastres marítimos, tristes casos de amor, aventuras de cavaleiros com gigantes e uma poesia melancólica, mas o terror não fora descoberto. Nem mesmo a tragédia despertara interesse. (Sousa, *Horror na Literatura* 11)

O Terramoto de 1755 e a consequente reconstrução de Lisboa e recuperação socioeconómica manteve a sociedade portuguesa alienada da atividade intelectual da restante Europa. Para além disso, a taxa de analfabetismo era extremamente elevada, comparativamente à dos restantes países europeus, contribuindo para o atraso no acompanhamento das tendências culturais e literárias. A forte censura, que impedia tanto a publicação de obras portuguesas como a tradução de originais de outras línguas, continha a entrada e desenvolvimento do género. Os casos isolados de evocação de espíritos ou de participação em cultos conduziam ao exílio e à prisão (Sousa, *Horror na Literatura* 11).

Progressivamente, foram surgindo influências de literatura estrangeira com temáticas mais sombrias, como a poesia da noite e dos túmulos, inspirada nos *Graveyard Poets* britânicos. Contudo, os pré-românticos portugueses tiveram dificuldade em se libertar

da doutrina neoclássica e da estética barroca. O próprio poema "Camões" (1825), de Almeida Garrett, que assinala o início do Romantismo, foi publicado em Paris (Machado 43-48, 78). Com efeito, a agitação político-social na vida nacional no séculos XVIII e XIX manteve Portugal atrasado em relação à restante Europa, sendo que os movimentos pré-romântico e romântico surgem, já atrasados, praticamente na mesma altura.

O romântico português conheceu, sem transição, a literatura noturna e sepulcral e a de evocações góticas: a meditação, reforçada por um temperamento saudosista, levou a encarar os tempos passados de um modo especialmente «romântico», tendendo mais para um negro melancólico e suavemente triste do que para os lances arrepiantes da escola alemã, por exemplo. (Sousa, Horror na Literatura 12)

A circulação dos jornais literários na época do Romantismo introduziu e impulsionou a literatura "negra" em Portugal. Os folhetins, essencialmente provenientes de França, apresentavam contos e romances de ficção mais ou menos longos em secções específicas.

Com influências do *roman noir*, a literatura do Romantismo continha vários elementos de horror, como em *O Esqueleto* (1848) de Camilo Castelo-Branco. Porém, o horror nesta obra, e em muitas outras, residia essencialmente no ambiente depressivo com uma índole melancólica e centrava-se em paixões impossíveis e amores desafortunados.

Álvaro do Carvalho, contemporâneo dos estudantes da Questão Coimbrã, poderia ter sido o maior escritor de terror/horror português, não fosse a morte prematura, aos 24 anos. Escreveu "O Castigo da Vingança!" (1862), um conto ultrarromântico «... onde se entrecruzam segredos de família e revelações inesperadas, lances e vinganças terríveis, remorsos, crimes e amores» (Carneiro 27). Os seus contos foram publicados postumamente por José Simões Dias, outro poeta ultrarromântico. Em "O Punhal de Rosaura" (1868), o escritor utiliza elementos caraterísticos do romance gótico, como a casa decadente que serviu de pano de fundo para ocorrências sobrenaturais. Em "Os Canibais" (1868), o conto mais conhecido do jovem escritor, assiste-se a uma crítica social à burguesia e à sua natureza materialista, através de um «crescendo de horror macabro» (Carneiro 44).

No início do século XX, influenciado pela leitura de obras inglesas, sobretudo da autoria de Edgar Allan Poe, Fernando Pessoa aventurou-se nos caminhos do horror. *A Porta* (1906) e *Um Jantar Muito Original* (1907) são as obras em que Alexander Search, o pseudónimo que utilizou brevemente, explorou a perversidade, o mistério e a loucura, inspirado na obra de Poe.

Mário de Sá Carneiro, por sua vez, utiliza, essencialmente na poesia, características do panorama gótico como os castelos em ruínas, assombrações, visões noturnas e a morte. *A Confissão de Lúcio* (1915) é a sua obra-prima, embora, segundo Sousa, o sobrenatural seja « ... menos importante do que a tortura moral que provoca» (Horror na Literatura 75). Branquinho da Fonseca também mostra um fascínio pelo romance negro e escreve algumas obras que possivelmente se enquadram no quadro do horror, como *O Barão* (1942).

Com Jorge de Sena, surge uma manifestação clara do horror em Portugal. *O Físico Prodigioso* (1966) remete-nos para a Idade Média e na obra a personagem principal faz um pacto com o Diabo, no fim acabando torturado e às portas da morte: «Os requintes de horror e perversidade ultrapassam todos os tratamentos dos pactos satânicos e tornam este conto talvez o caso mais fascinante da exploração do horror na literatura portuguesa contemporânea, porventura mesmo de toda a literatura portuguesa» (Sousa, Horror na Literatura 78).

Atualmente, em Portugal, é possível observar um aumento no interesse pelo género fantástico. Cada vez mais existe procura de uma cultura de ficção científica, horror, fantasia e *steampunk*, tanto na literatura como no cinema e noutras atrações lúdicas. O Fórum Fantástico, um fórum interativo sobre o género fantástico e os vários subgéneros neste englobados, organiza, desde 2006, convenções onde se fazem debates com convidados, concursos, atribuição de prémios e várias outras atividades. Os "Sustos às Sextas" são eventos realizados em várias sextas-feiras por ano, dedicados a conversas, debates, apresentações de obras e visualizações de filmes sobre o horror.

O MotelX, um festival de cinema dedicado apenas ao terror, recebe curtas e longas metragens de artistas internacionais anualmente, em Lisboa. Este festival, que já organizou onze edições, é reconhecido internacionalmente e conta com a presença de convidados de diversas nacionalidades relacionados com o cinema e com o terror.

Distribui ainda prémios às melhores produções em termos nacionais, europeus e internacionais.

O cinema "negro" em Portugal também prospera, e, recentemente, várias produções portuguesas de terror têm sido premiadas. *A Floresta das Almas Perdidas* (2017) de José Pedro Lopes, é uma longa-metragem que recebeu dois prémios no festival Triple Six, em Manchester (Melhor Realizador e Prémio do Público para Melhor Filme). Venceu também, em Bilbao, na 27ª Edição do Festival de Cinema Fantástico, o prémio de Melhor Filme. Como longas-metragens destacam-se ainda *A Caçada do Malhadeiro* (1969), *667 - O Vizinho da Besta* (2006) e *O Segredo das Pedras Vivas* (2016).

Diversas curtas-metragens têm sido realizadas como projetos de escola ou como independentes para candidaturas a festivais de cinema, como o previamente mencionado MotelX. Destacam-se, por exemplo, *I'll See You In My Dreams* (2003), *A Noiva* (2007), *Coisa Ruim* (2008), *O Lenhador Assassino* (2011), *O Barão* (2011), *Survivalismo* (2011), *O Coveiro* (2012), *Bad Girl* (2016), *A Instalação do Medo* (2016), baseado na obra de Rui Zink com o mesmo nome, e *Depois do Silêncio* (2017), entre outras.

Começam a surgir atrações de horror, como o "Labirinto de Lisboa" inaugurado em 2014, que conta a história de Portugal de uma forma sinistra com atores empenhados em assustar os visitantes, ou o "Lost Room", um jogo onde os participantes estão confinados numa sala e devem encontrar a saída explorando o espaço e encontrando pistas. Existem ainda alguns *sites* e blogues dedicados aos lugares assombrados ou assustadores de Portugal, para causar o medo aos turistas e aos próprios portugueses.

Verifica-se igualmente uma crescente curiosidade e interesse na literatura de terror/horror. Vários autores portugueses enveredam por este caminho, sendo que, atualmente, existe já um *corpus* significativo na ficção científica e fantasia. No que respeita ao horror, propriamente dito, emergem vários contos de escritores que se aventuram nos caminhos sinuosos do macabro. As suas histórias são, assim, compiladas em coletâneas de terror/horror, como os *Contos de Terror do Homem Peixe* (2007) ou os *Contos de Vampiros* (2009), ambos com participação de João Tordo e Rui Zink. David Soares e João Barreiros, também autores de textos publicados em *Contos de Terror do Homem Peixe*, participaram ainda na compilação *Brinca Comigo!* (2009), quatro histórias sobre brinquedos, muitas vezes maléficos. Luís Filipe Silva, autor do

conto "Não é o *que* Ignoras o Motivo da tua Queda *mas* o que Pensas Saber", publicado também em *Brinca Comigo!*, é um galardoado autor no género da ficção científica com contos de horror publicados em diversas antologias. David Soares publicou *A Luz Miserável* (2010), com três histórias de horror da sua autoria, e Pedro Medina Ribeiro publicou um livro com sete contos sobrenaturais da sua autoria, intitulado *A Noite e o Sobressalto* (2010).

Uma publicação de vários textos cujo objetivo oscila entre informar e entreter o leitor é *Insonho, Durma Bem!* (2015), organizado pela brasileira Valentina Silva Ferreira. *Insonho* é uma compilação de histórias sobre seres mitológicos e lendários de Portugal, tal como o carago, uma criatura mágica descrita por Carlos Silva. À exceção de Valentina Silva Ferreira, os escritores dos textos são portugueses, entre eles, João Rogaciano, Miguel Raimundo, Inês Montenegro, Vítor Frazão, André Pereira, Francisco J.V. Fernandes e Ana Luiz.

Com contos publicados esporadicamente em *webzines*³ ou coletâneas de contos, também Jorge Candeias, autor de "O Telepata Experiente no Reino do Impensável" (2003) e "O Vil Metal" (2015), publicado no blogue *Infinitamente Improvável*, e Fábio Ventura com "O Regresso", na antologia *Sociedade das Sombras* (2011) e "O Livreiro" em *A Sombra das Palavras* (2014) se incluem numa lista de autores com trabalhos na área do horror.

3.4. O legado em Adam Nevill

Adam L.G. Nevill começou a sua carreira com obras de literatura erótica sob o pseudónimo de Lindsay Gordon, apesar de sempre ambicionar ser autor de literatura de terror/horror. Numa entrevista de Jim McLeod para o seu blogue *Ginger Nuts of Horror*, afirma que é um autor de horror e escreve o que sente necessidade de escrever:

[McLeod] So why the move to horror? It doesn't have a great reputation in the UK. It's often seen as the ugly brother of science fiction and fantasy, to genres that already have connotations against them.

³Junção das palavras *web* + *magazines*; revistas de diversos temas disponíveis *online*.

[Nevill] I didn't move to horror; I began writing erotica and horror at around the same time, in my early twenties. My erotica was just published first (all but two of those books were erotic horror too); there was a market for erotica in the mid-nineties but there wasn't for new horror writers. I finished *Banquet for the Damned* in 2000; it was first published in 2004. I finished *Apartment 16* in 2008; it was published in 2010. See the pattern? But I write what I feel compelled to write. As a result I am a horror writer, have been for sixteen years. (s.p.)

Nevill comenta ainda com McLeod que a sua inspiração não provém apenas de autores clássicos como Algernon Blackwood, M.R. James, H.G. Wells, W. Somerset Maugham ou Shirley Jackson, mas também de escritores contemporâneos, entre eles, Ramsey Campbell, Ian McEwan e Thomas Ligotti. Numa entrevista com David McWilliam, comenta também sobre a influência do cinema nas suas obras:

DM: The atmospheres you evoke in your novels have a distinctly cinematic quality to them. Do you draw inspiration from horror films? ...

AN: Yes, lots of inspiration. In fact I imagined *The Ritual* as a film as I wrote it. It's a cinematic novel. I wanted to get as close to an amalgam of the two mediums as I could, without eschewing the inner life and the lyricism you need in prose, while also not losing the immediacy of cinema with too much exposition or description. ... Perhaps I'm a supernatural terror junkie. (s.p.)

Em "*The Ancestors*" verifica-se este carácter visual que Nevill afirma tê-lo influenciado na sua escrita. O *suspense* e as descrições visuais que trabalham o mistério, não sendo demasiado detalhadas, são características que o autor menciona nesta entrevista: «The stories that really work for me suggest rather than explain. They suggest that there is something within the story, a force, that is so dreadful a full revelation of it would be unbearable». De novo, indo ao encontro das características do conto estudado neste trabalho de projeto, o comentário que tece sobre o que faz uma história de terror/horror ser eficaz está presente em "*The Ancestors*". O conto sugere algo cuja revelação total seria avassaladora e terrível, portanto, mantém o mistério, deixando a natureza da experiência a cargo da imaginação do leitor. Desta forma, presenciamos o horror no seu estado mais puro, com um sentimento de ansiedade e repulsa que nunca chega a ser pavor, mas sim um medo constante da experiência de terror.

A inocência da protagonista quanto aos acontecimentos naquela casa consiste na razão principal do mistério que envolve "The Ancestors". O leitor, a quem é descrito apenas o ponto de vista de Yuki, é também inocente e pode apenas especular sobre o destino da própria menina e dos pais dela. Apesar de Yuki não ser propriamente um modelo da heroína gótica é, efetivamente, um modelo de virtude e pureza, que incita à compaixão do leitor, seguindo a tradição do romance gótico.

Orientada ainda pelo ideal trágico do classicismo, a escola gótica procurava excitar terror – pelo manobrar do misterioso e do sobrenatural e pela alimentação constante da expectativa (*suspense*) – e compaixão – pelas desgraças da heroína, um modelo de virtude e abnegação. (Sousa, Literatura Negra 36)

O uso do sobrenatural por via de espelhos, as pessoas loucas, os mascarados que pertencem a sociedades secretas ou cultos, os sonhos, os castelos antigos, a natureza e a morte, entre outros, são os elementos fundamentais do romance gótico (Sousa, Literatura Negra 52-71), recuperados por Nevill nas suas obras. Em "The Ancestors" o leitor é confrontado com um fantasma, que é Maho, numa casa possivelmente assombrada, antiga e rodeada de uma natureza macabra, com dias tempestuosos que assinalam o desenrolar da intriga, e com a morte, subentendida no desfecho do conto.

Em suma, "The Ancestors" é um conto que exhibe diversas características do gótico e se insere, portanto, na literatura estudada neste projeto. Pode concluir-se, assim, que este texto se integra na tradição da literatura de terror/horror e que Adam Nevill é um autor que mantém vivo o género de que é herdeiro.

4. Tradução do conto "The Ancestors"

Os Residentes

Na casa nova nunca para de chover. No andar de cima, parece que centenas de mãozinhas atiram centenas de pedrinhas ao telhado pontiagudo. Não podemos sair para brincar, por isso, entretemo-nos com os brinquedos. Os brinquedos pertencem à Maho, mas ela fica feliz por poder partilhá-los comigo. Os meus pais não conhecem a Maho, mas ela é a minha melhor amiga e vive connosco. A Maho está aqui há muito tempo.

Quando a mamã vinha arrumar roupa lavada nas gavetas, ou quando o papá batia à porta para me avisar que o jantar estava pronto, a Maho escondia-se e ficava à minha espera no quarto até que eu pudesse brincar novamente com os brinquedos. A Maho dorme na minha cama comigo, todas as noites. Gostava de ter o cabelo como o dela. O cabelo da Maho é longo e sedoso. Quando ela me abraça, fico coberta pelo seu cabelo. Embrenhando-se nos meus braços e serpenteando em torno do meu pescoço, é tão acolhedor que eu nunca preciso dos cobertores da cama. O cabelo dela parece pelo negro e como umas cortinas enormes, cobre-lhe a cara, e tudo o que consigo distinguir são os seus dentinhos quadrados.

– Como consegues ver através do teu cabelo, Maho? – perguntei-lhe, uma vez – Parece tão esquisito.

Ela apenas riu. Com os seus dedos minúsculos, os brinquedos também gostam de tocar no cabelo dela. Eles balançam-se na cama e penteiam-no.

Durante o dia, os brinquedos não fazem muita coisa, mas nós procuramo-los nas divisões vazias e nos esconderijos que a mamã e o papá não conhecem. Quando encontramos um brinquedo muito direitinho, sentado num canto, ou quieto depois de ter estado a dançar com aqueles pés pequeninos mas velozes, nós falamos com eles. Eles apenas ouvem. Conseguem ouvir tudo o que dizemos. Por vezes, sorriem.

Mas durante a noite, eles é que brincam. Têm sempre coisas para nos mostrar. Novos truques e danças à volta da cama. Mesmo quando estou a dormir profundamente, os seus dedinhos duros tocam-me na cara. Uma respiração fria roça-me os ouvidos,

enquanto dizem «olá, olá» até eu acordar. No início, eu ficava assustada com as pequenas figuras na minha cama, trepando e aconchegando-se nos lençóis, e fugia para a cama da mamã e do papá. Mas a Maho disse-me que os brinquedos só querem ser meus amigos e brincar comigo. A Maho diz que não precisamos de uma mamã ou de um papá quando temos tantos amigos e eu acho que ela tem razão. Os pais não entendem. A maior parte do tempo estão a pensar noutras coisas. É por isso que não são precisos para a brincadeira.

A Maho disse-me que quando as outras crianças que viviam nesta casa cresceram e foram embora, todos os seus brinquedos ficaram para trás. E esta é uma casa antiga, por isso existem muitos brinquedos. A Maho também nunca saiu daqui. Ela nunca abandonou os seus amigos. Como eu fiz quando nos mudámos para aqui. Eu contei à Maho que os meus pais me obrigaram a mudar de casa.

– Vês – disse ela –, os pais não compreendem os amigos. Não sabem o quanto adoramos os nossos amigos e quão especiais os esconderijos são para nós. Não podemos simplesmente abandoná-los porque os pais estão doentes ou arranjam novos empregos. Não é justo! Quem diz que temos de nos mudar para novos sítios quando somos felizes onde estamos?

Eu não queria mudar-me para aqui e tinha medo da nova escola. Mas desde que fiquei amiga da Maho e dos brinquedos já não tenho medo. Agora gosto de estar aqui e nunca mais irei à escola. A Maho sabe como evitar isso. Ela vai mostrar-me em breve e os brinquedos vão ajudar-nos.

Existem tantos brinquedos. Encontramo-los em todo o lado: debaixo das escadas e das camas, no fundo de baús e atrás das portas, lá em cima no sótão e a espreitar pelos buracos. Nunca sabemos onde eles vão aparecer. Na maioria das vezes temos de esperar que eles venham a nós. E às vezes conseguimos apenas ouvi-los a mexerem-se. A mamã achou que pudessem ser ratos e o papá espalhou algumas ratoeiras. A Maho ficou zangada quando me mostrou as armadilhas na cozinha e na cave. «Os brinquedos não comem sementes coloridas» disse ela, apontando para os flocos venenosos azuis, mas às vezes eles dançam demasiado perto das armadilhas. Já duas vezes tivemos de os salvar antes de amanhecer. Uma bonequinha com cara de porcelana ficou com um dos seus

longos braços preso numa ratoeira na despensa. Ela guinchava e o braço fininho coberto de cabelo preto estava partido. Quando a libertámos, a Maho pegou nela e beijou a sua face fria. Quando a pôs no chão, a bonequinha correu para trás de umas garrafas, e não a vimos durante três noites. Depois, aquela coisa velha com a cara preta e uma barba esbranquiçada ficou com a sua cauda rosada esmagada na armadilha junto da esfregona e pá do lixo na cave. Quando a soltámos, mostrou-nos os seus dentes afiados como agulhas e fugiu a rastejar.

Três noites atrás, quando a mamã e o papá deviam estar a dormir, eu sei que o papá viu um brinquedo. Havia imensos nessa noite, a saltitar. Os primeiros saíram da lareira. «Olá» disse-me uma vozinha. Eu estava só a dormir porque estava entusiasmada com a brincadeira, por isso sacudi o sedoso cabelo da Maho que cobria a minha cara – e que entra nas minhas orelhas e no meu nariz também – e sentei-me na cama. «Olá», respondi à coisinha que estava no tapete. Eles não gostam de luz, por isso só os vemos bem quando estão muito perto, mas mesmo na escuridão eu sabia que já o tinha visto antes. Era o que tinha uma cartola e um fatinho. A camisa era branca mas a sua face era toda vermelha e os olhos eram pretos e reluzentes como berlindes. Ele começou a saltitar e a dar voltas, e no quarto senti o cheiro a espirros e a roupas velhas. Mas a Maho tem razão: habituamo-nos ao cheiro dos brinquedos.

Ela sentou-se ao meu lado e disse «Olá».

O brinquedo parou de dançar e respondeu «Olá».

Depois, ouvimos o tambor, mas não conseguíamos ver o músico. Ele estava no quarto conosco. Debaixo da cama, penso eu, a tocar no seu tambor de couro. Ele reluz como os sapatos castanhos, feitos de pele de crocodilo, que vi uma vez e range como luvas velhas quando se move. Como de costume, quando ele tocou o tambor, o palhaço com o pijama sujo azul e branco saiu para dançar também. Em redor da cama, ele dançou com os seus braços esfarrapados levantados em direção ao teto e a cabeça a pender para trás. A sua boca está toda remendada e os olhos brancos balançam na cara de pano.

Inclinei-me para ver melhor.

– É melhor não *lhe* toques – murmurou a Maho ao meu ouvido, com o seu hálito frio, que me arrepiou por dentro. – Ele é muito antigo. Pertenceu a um menino de quem ele gostava muito, mas foi-lhe retirado pelos pais. Por isso, trepou para dentro da boca do menino para *lhe* curar o coração partido.

Queria perguntar o que tinha acontecido ao menino, mas a Maho virou a cabeça para a porta para que eu não *lhe* visse a cara.

– O teu papá vem aí – eu não conseguia ouvir nada. Olhei para ela e franzi o sobrolho. – Ouve.

Ela agarrou-me as mãos. Ouvi o soalho ranger. O papá estava lá fora, no corredor. Ia à casa de banho. O papá não estava bem. Foi essa a razão porque viemos para aqui, para que ele pudesse descansar a cabeça. Ele nunca dormia muito durante a noite por isso tínhamos de ter cuidado quando brincávamos com os brinquedos. A Maho sussurrou:

– Alguns brinquedos estão lá fora. Se calhar vai vê-los outra vez.

A Maho estava a sorrir por baixo do seu cabelo quando disse isto, mas eu não percebi porquê.

O homem com a cartola saltitou de novo para dentro da chaminé. Debaixo da cama, o ruído do tambor cessou.



Na manhã seguinte, a minha família sentou-se à mesa da cozinha. Nunca comíamos na sala de jantar porque a mamã não conseguia livrar-se do cheiro. Ela tentou encontrar uma música alegre no rádio mas o som estava distorcido por isso desligou o aparelho. Estava a comprimir os lábios por isso eu sabia que ela estava zangada e preocupada. Ela desistiu do rádio e apontou para a minha tigela. «Come, Yuki.» disse e olhou pela janela. A chuva batia no vidro. Ver as gotas de água a escorrer fez-me sentir frio por dentro.

O papá não disse nada. Apenas olhou fixamente para a mesa sob da sua tigela. Os seus olhos estavam vermelhos e o seu queixo áspero. Quando me deu um beijo naquela manhã eu gritei para que ele parasse. Toda a noite estive envolta em cabelo preto sedoso e o queixo dele parecia estar coberto de alfinetes. E ele não parecia estar melhor, embora já não tivesse de ir trabalhar.

– Taichi – chamou a mamã. Estava irritada com ele. O papá levantou a cabeça lentamente e olhou para ela –, come antes que fique frio.

A mamã tinha feito arroz frito com ovos, da forma que o papá gostava, com o salmão por cima. O papá tentou sorrir mas estava simplesmente demasiado cansado. Em vez disso, olhou para mim.

– Já acabaste? – perguntou-me. A minha colher tilintou na tigela vazia, e ele pestanejou. Acenei que sim. – Podes ir.

Desci da minha cadeira e corri para o corredor.

– Senta-te quieta por um bocado ou vais ficar maldisposta. – alertou a mamã.

Andei pelo corredor, depois tirei os meus sapatos e sorrateiramente voltei para a porta da cozinha que a mamã tinha fechado. Os meus pais queriam falar. Logo pela manhã eles falavam um com o outro, mas depois ficavam o dia inteiro em divisões diferentes. O papá ficava a maior parte das vezes sentado numa cadeira, a olhar para o vazio, enquanto a mamã estava ocupada a lavar e cozinhar e limpar. Um dia, ela estava a chorar na cozinha, ao pé dos livros de culinária, o que me fez chorar também. Ela parou quando me viu e disse que estava «apenas a ser tonta». Mas, à noite, eu ouvia muitas vezes a mamã a gritar com o papá. Quando isso acontecia, a Maho abraçava-me com mais força e tapava os meus ouvidos com o seu cabelo sedoso até que eu adormecesse.

– O que se passa? Diz-me, Taichi. Não posso ajudar-te se não me contares. – Disse a mamã na cozinha naquela manhã, com uma voz baixa mas nítida o suficiente para eu ouvir através da porta.

– Nada.

– Não pode não ser nada. Não dormiste outra vez.

– Não é nada. Quando parar de chover eu saio.

Uma tigela bateu dentro do lava-louça. A mamã começou a chorar.

– Não consigo mais lidar com isto. Não está a resultar. Tu estás pior.

– Mai, por favor. Não posso... Não te posso dizer.

– Porquê?

– Irias achar que sou louco.

– Louco? Estás a fazer-te ficar louco. Estás a fazer-me ficar louca. Isto foi um erro, eu sabia.

– Talvez. A casa... não sei.

Ouvi a cadeira a arrastar no chão. A mamã deve ter-se sentado. A sua voz ficou doce e eu imaginei que ela lhe tivesse dado a mão.

– Yuki – a Maho estava a chamar-me. Estava no topo das escadas e acenou-me para me juntar a ela. Eu sorri mas pus um dedo em frente aos lábios para que ela não fizesse barulho, porque queria ouvir o que o papá estava a dizer. A Maho abanou a cabeça e o cabelo dela moveu-se, cobrindo todos os pedaços brancos da sua cara.

– Não. Vem brincar – disse ela. Mas eu virei-me para a cozinha porque o papá estava a falar de novo.

– Eu vi algo, outra vez.

– O quê, Taichi? O que viste?

A voz dele estava trémula.

– Tenho de ir ao médico de novo. Estou a ficar louco.

– O quê? O que viste? – A voz da mamã estava a ficar mais aguda, consegui perceber que ela estava a tentar não chorar novamente.

– Eu... fui à casa de banho. Ontem à noite. Aquilo estava lá outra vez.

– O quê, Taichi? O quê?

– Sentado no parapeito da janela. Disse a mim próprio que estava a sonhar. Parei e fechei os olhos e certifiquei-me de que estava acordado. Olha, vê marca no meu braço onde me belisquei. Depois abri os olhos e aquilo continuava lá. Então fingi que não estava lá. Que era apenas um pesadelo. Ignorei-o. Mas quando saí da casa de banho, continuava lá sentado. A observar-me.

A conversa parou na cozinha, e tudo o que eu conseguia ouvir era a chuva. Milhares de gotinhas a bater na madeira, telhas e vidros à nossa volta.

– Estavas a sonhar – disse a mamã, passado um bocado. – São os medicamentos, Taichi. Os efeitos secundários.

– Não. Eu deixei de tomar os medicamentos.

– O quê?

– Só por uns tempos, para ver se *eles* iam embora.

– Eles?

– Yuki. Yuki! Vem brincar. Vem! – A Maho sussurrou atrás de mim. Ela estava a descer sorrateiramente as escadas.

– Não sei – disse o papá. – Uma coisa pequena... com pernas compridas, penduradas no parapeito da janela. E aquela cara, Mai. Não consigo dormir desde que vi aquela cara.

– Yuki, vê o que encontrei. Num armário. Vem ver – disse a Maho atrás de mim, esticando-se para me agarrar a mão. Quando me virei para lhe pedir silêncio, vi que os seus olhos de boneca estavam molhados. Então, subi as escadas com ela. Não aguento ver a Maho chorar.

– O que se passa, Maho? Não fiques triste, por favor.

Ela conduziu-me ao quarto vazio lá em cima, no fim do corredor, e sentámo-nos no chão de madeira. Está sempre frio lá dentro. Só há uma janela. A água escorria lá fora e fazia com que as árvores ficassem desfocadas. A Maho estava cabisbaixa. O cabelo dela caía no seu colo, sobre o vestido. Demos as mãos.

– Porque choras Maho?

– O teu papá.

– Ele está doente, Maho. Mas vai melhorar. Ele disse-me.

Ela abanou a cabeça e olhou para cima. As lágrimas corriam pelo olho que eu conseguia ver através do cabelo dela.

– A tua mamã e o teu papá querem ir embora. E eu não quero que tu vás. Nunca.

– Nunca te vou abandonar, Maho. – Ela estava a deixar-me triste e eu senti um nó na garganta.

Ela fungou por baixo do seu cabelo. A chuva fazia muito barulho no telhado e parecia que chovia dentro de casa.

– Prometes? – perguntou. Acenei que sim com a cabeça.

– Prometo. És a minha melhor amiga, Maho.

– Os teus pais não compreendem os brinquedos.

– Eu sei.

– *Eles* apenas querem brincar. O teu papá devia dormir e deixá-los brincar. Se ele descobrir a verdade sobre mim e os brinquedos, vai querer levar-te para longe de nós.

– Não. Nunca.

Abraçámo-nos e a Maho disse que me adorava, e que os brinquedos também me adoravam. Beijei o seu cabelo sedoso e senti nos meus lábios a sua orelha gélida.

Lá em baixo, ouvi a porta da cozinha abrir e depois fechar. A Maho afastou-se de mim e desenrolou o cabelo do meu pescoço.

– A tua mamã está a chamar-te. – As lágrimas ainda escorriam pela sua pálida face.

Ela tinha razão. Ouvi passos a subir as escadas. «Yuki?» a mamã chamou, «Yuki?».

– Tenho de ir – disse à Maho e levantei-me. – Volto logo e depois podemos brincar.

Ela não respondeu. Curvou a cabeça para que eu não lhe visse o rosto.



– Yuki, o que dirias se te dissesse que podíamos mudar de casa? Voltar para a cidade? – A mamã olhou para mim a sorrir. Ela achou que estas notícias me iriam fazer feliz, mas eu não consegui evitar ficar séria e triste. A mamã estava sentada no chão ao meu lado, no quarto frio onde me tinha encontrado. Apesar de a Maho estar escondida, eu sabia que ela estava a ouvir-nos – Não gostavas? – Perguntou-me a mamã. – Vais voltar a ver todos os teus amigos. E vais voltar para a mesma escola. – Ela pareceu surpreendida por eu não estar a sorrir. – O que se passa, Yuki?

– Não quero.

Ela franziu o sobrolho.

– Mas ficaste tão transtornada quando nos mudámos para aqui.

– Mas agora gosto de estar aqui.

– Estás muito sozinha. Precisas dos teus amigos, meu amor. Não queres brincar com a Sachi e o Hiro novamente?

Abanei a cabeça.

– Posso brincar aqui. Eu gosto de brincar aqui.

– Sozinha nesta casa enorme? Com tanta chuva? Estás a ser tonta, Yuki.

– Não estou!

– Vais aborrecer-te disto. Nem podes ir lá fora brincar no baloiço.

– Não quero ir lá fora.

Ela olhou para o chão. Os seus dedos finos estavam muitos brancos ao agarrarem os meus braços. A mamã conteve as lágrimas antes que pudessem cair. Limpou os olhos com as costas da mão e ouvi-a engolir em seco.

– Sai daqui. Está sujo.

Eu ia dizer que gosto de estar aqui, mas sabia que ela ficaria zangada se o dissesse. Por isso não disse nada e segui-a até à porta. No canto, na sombra, vi uma parte da cara pálida da Maho enquanto ela nos via a sair. E por cima de nós, no sótão, uns pezinhos começaram a bater no chão, de repente. A mamã olhou para cima, empurrou-me para fora do quarto e fechou a porta.



Nessa noite, quando o papá acabou de me contar uma história para adormecer, beijou-me a testa. Ainda não tinha feito a barba e os seus lábios estavam ásperos. Ele puxou os cobertores até ao meu queixo.

– Tenta manter os cobertores na cama esta noite, Yuki. Todas as manhãs estão no chão e tu estás fria como gelo.

– Sim, papá.

– Pode ser que amanhã não chova. Podemos ir ver o rio.

– Não me importo que chova, papá. Gosto de brincar dentro de casa.

Franzindo o sobrolho e olhando para os meus cobertores, o papá pensou no que eu disse.

– Às vezes, nas casas antigas, as meninas têm pesadelos. Tens pesadelos, Yuki? É por isso que atiras os lençóis para o chão?

– Não.

– Ainda bem.

Ele sorriu para mim.

– Tens sonhos maus, papá?

– Não, não... – respondeu, mas o seu olhar dizia que sim. – Os medicamentos fazem com que seja difícil dormir. É só isso.

– Não estou assustada. A casa é muito amigável.

– Porque dizes isso?

– Porque é verdade. Só quer ser minha amiga. Está feliz por estarmos aqui.

O papá riu-se.

– Mas a chuva. E os ratos, Yuki. Não me parece ser sinal de uma grande amizade.

Eu sorri.

– Não há ratos aqui, papá. Os brinquedos não gostam de ratos. Comeram-nos todos.

O papá parou de rir. Vi um alto mexer-se para cima e para baixo na sua garganta.

– Não tens de te preocupar com eles, papá. São meus amigos.

– Amigos? –A sua voz era muito baixa – Brinquedos? Já os viste? –A sua voz estava tão ténue que mal o conseguia ouvir.

Acenei que sim e sorri para que ele deixasse de se preocupar.

– Quando as crianças foram embora, eles ficaram para trás.

– Onde... onde é que os vês?

– Ah, em todo o lado. Mas especialmente à noite. É quando eles saem para brincar. Normalmente saem da lareira.

Apontei para o canto escuro do meu quarto. O papá levantou-se rapidamente e virou-se para observar a lareira. Lá fora a chuva parou de cair, no mundo que deixara tão suave e molhado.



Na manhã seguinte, o papá encontrou algo dentro da chaminé no meu quarto. Ele começou a revistar o meu quarto com o cabo da vassoura e uma lanterna, vasculhando a chaminé e fazendo a fuligem cair e espalhar-se pelo chão. A mamã não estava feliz mas quando viu um pequeno pacote cair, ficou silenciosa.

– Olha – disse o papá. Esticou o braço com o pacote na palma da mão. Eles levaram-no para a cozinha e eu segui-os.

O papá soprou e depois limpou-lhe as cinzas com o pincel que estava debaixo do lava-louça. Na mesa, a mamã pôs uma página de jornal debaixo do pacote. Eu sentei-me numa cadeira e todos olhámos para o pacote de pano sujo. Depois o papá pediu à mamã que fosse buscar a tesoura pequena da caixa de costura. Quando a mamã voltou com a tesoura, o papá cortou cuidadosamente o embrulho e abriu-o, revelando uma pequenina mão.

A mamã tapou a boca com os dedos. O papá apenas ficou sentado a olhar para aquilo, e não lhe quis tocar. À nossa volta conseguíamos ouvir a chuva a bater nas janelas e a cair ruidosamente no telhado. Parecia fazer mais barulho do que antes. Depois ajoelhei-me

na mesa, mas a mamã ralhou comigo por me aproximar demasiado. «Pode ter micróbios.»

Pensei que fosse a pata de uma galinha, cortada de uma perna amarela, como aquelas que vemos nas janelas dos restaurantes na cidade. Mas tinha cinco dedos dobrados, como se fosse uma garra, e unhas compridas. Antes que pudesse tocar-lhe, a mamã embrulhou-o em jornal e enfiou-o bem no fundo do caixote do lixo.

Mas havia outros. Na divisão vazia, no fundo do corredor, o papá arrancou outro pacote da chaminé e levou-o para a cozinha de novo. No início, a minha mamã nem sequer olhou para o pequeno sapato, mesmo antes de termos encontrado o pé lá dentro. Ela ficou junto da janela, a olhar para o jardim molhado. Ramos cheios de folhas abanavam com a chuva torrencial, como se estivessem a acenar à casa.

O sapato era de seda cor-de-rosa, e o meu papá desapertou os pequenos lacinhos. Abriu-se com uma nuvem de pó, e ele despejou o pezinho na mesa. O ruído fez com que a mamã olhasse por cima do ombro.

– Deita isso fora, Taichi. Não quero isso em casa.

O papá olhou para mim e levantou as sobrancelhas. Fomos procurar mais. No salão grande, lá em baixo, enquanto estava a remexer na chaminé, ele disse-me que os pequenos pacotes pertenciam aos anteriores residentes.

– Esta casa é muito antiga. E quando foi construída, as pessoas punham pequenos amuletos em sítios secretos. Debaixo do chão, nas caves e dentro das chaminés, para proteger a casa de espíritos malignos.

– Mas porque é que são tão pequenos? – Perguntei ao papá. – Era um pezinho de bebé que estava dentro do sapato?

Ele não me respondeu e continuou a bater em torno e dentro da chaminé com o cabo da vassoura. O papá era muito esperto, mas eu acho que ele não sabia responder às minhas perguntas. Estas coisas que ele estava a encontrar estavam relacionadas com os brinquedos, de certeza, por isso decidi que ia perguntar à Maho quando a encontrasse.

Ela desapareceu enquanto eu estava a comer o pequeno-almoço e continuava escondida porque o papá estava a vasculhar todas as divisões da casa.

O próximo pacote que encontrámos era um pequeno saco branco, atado com um fio, com umas manchas acastanhadas no fundo. Mas assim que o papá o abriu e despejou os pedaços negros e duros na mesa da cozinha, rapidamente os embrulhou no jornal e os atirou para o lixo, para junto da mão e do pé.

– O que são? – Perguntei.

– São só pedras velhas – respondeu ele.

Mas não pareciam pedras. Eram muito leves e escuras, fizeram-me lembrar peixe seco salgado.

O papá deixou de procurar depois disso e começou a varrer a fuligem do chão. Enquanto o fazia, a mamã estava em pé numa cadeira no quarto deles para tirar as malas de viagem do armário. E eu não encontrava a Maho em lado nenhum. Ela não apareceu hoje, todo o dia. Procurei em todo o lado, em todos os nossos esconderijos, mas não a encontrei nem vi nenhum brinquedo. Sussurrei o nome dela em todos os pequenos buracos, mas ela não respondeu. Mas quando estava a verificar no sótão, ouvi a mamã e o papá a falar, debaixo do alçapão. «Um coração», sussurrou o papá. «Um pequeno coração» foi tudo o que ouvi antes de eles descerem as escadas.



Nessa noite, quando a Maho se meteu na cama comigo, abraçou-me mais forte do que nunca e embrulhou-me no seu cabelo sedoso de tal forma que eu mal me conseguia mexer. Estava tão escuro dentro do seu cabelo que eu não conseguia ver nada, e pedi-lhe que me largasse. Não conseguia respirar, mas ela estava estranha, meia amuada e apenas me apertou com as suas mãos geladas até eu ficar com sono.

No exterior, a chuva parou e a casa velha começou a ranger como o navio antigo em que fomos viajar num verão. Por fim, a Maho falou. Ela disse que tinha sentido a minha

falta. Com uma voz ensonada, perguntei-lhe sobre o sapato, o pé e o pequeno saco com os pedaços lá dentro que o papá encontrou nas chaminés.

– Pertencem aos brinquedos. O teu papá não devia ter tirado as coisas que pertencem aos brinquedos. Não devia. Foi errado – retorquiu a Maho.

– Mas estavam velhos e sujos e nojentos – disse-lhe.

– Não. Pertencem aos brinquedos. Colocaram-nos ali há muito tempo, e não deviam ter sido retirados pelos teus pais. São memórias felizes para os brinquedos. Agora dorme, Yuki. Dorme.

Eu não conseguia compreender isto. Enquanto pensava no que a Maho tinha dito, comecei a adormecer. Estava tão quentinha no meio de todo aquele cabelo. E ela cantou uma música ao meu ouvido e esfregou o seu nariz frio na minha bochecha, como um cachorrinho.

Fora do meu quarto, no corredor, ouvi os brinquedos a juntarem-se. Nunca tinham aparecido tantos para virem brincar. Todos ao mesmo tempo e no mesmo sítio. Isso nunca tinha acontecido antes. Devia ser uma ocasião especial, como um desfile. Eles fizeram um desfile quando os pais da Maho foram embora. «Brinquedos. Consegues ouvir os brinquedos?» sussurrei dentro do cabelo negro que me envolvia a cara, e depois caí num sono profundo.

A Maho não me respondeu, por isso apenas fiquei a escutar os brinquedos a moverem-se através da escuridão. Pequenos pés arrastavam-se; caudas rosadas roçavam a madeira; sininhos tilintavam nos chapéus e nos dedos enrolados de pés finos; *toque toque* batiam os paus de madeira dos macacos velhos; *clique clique clique* fazia a boneca com agulhas de tricotar a fazer de pernas; *cloque cloque* batiam os cascos do cavalo preto com dentes amarelos; *tish tish tish* fazia o címbalo da bonequinha com os dedos afiados; *pum pum pum* soava o tambor; e assim foram marchando pela casa. Marchando e marchando e marchando pelo corredor fora.



Acordei com gritos. Interrompendo o meu sono e todo o conforto escuro que envolvia o meu corpo, ouvi uma voz alta. Pensei que fosse o papá. Mas quando os meus olhos se abriram, tudo estava silencioso. Tentei sentar-me, mas não conseguia mover os braços e as pernas. Rebolando de um lado para o outro, consegui ganhar algum espaço no cabelo da Maho. Estava todo enrolado em mim.

– Maho? Maho? – Chamei. – Acorda, Maho.

Mas ela apenas me apertou mais com os seus braços delgados. Soprando o cabelo para fora da minha boca, tentei mover uma mão para que conseguisse retirar as mechas de cabelo dos meus olhos. Não conseguia ver nada. A Maho também não me ajudou, e demorei bastante tempo a desenrolar as cordas sedosas do meu pescoço e da minha cara, e a sacudi-las dos meus braços e de entre os meus dedos das mãos e dos pés, onde puxavam e repuxavam. Por fim, tive que me virar de barriga para baixo e contorcer-me através do remoinho de cabelo preto. Ela estava a dormir profundamente, muito quieta, e não acordava quando eu a abanava.

Apenas quando alcancei o fundo da cama consegui sentar-me. Todos os lençóis e cobertores estavam no chão de novo. Saltei da cama e corri para o corredor escuro. Não conseguia ver o chão, apenas ouvia o som dos meus pés descalços na madeira, enquanto me dirigia para o quarto da mamã e do papá. A porta do quarto estava aberta. Talvez o papá tivesse tido um pesadelo e estivesse acordado, por isso fiquei à porta a olhar para dentro.

Estava muito escuro dentro do quarto, mas algo se mexia. Semicerrei os olhos e olhei fixamente para o foco de luz que entrava pelas cortinas e vi que toda a cama se movia. «Mamã» chamei.

Parecia que a mamã e o papá estavam a tentar sentar-se, mas não conseguiam. Todos os lençóis em seu redor faziam barulho. Alguém soltava um gemido, mas não parecia ser a mamã ou o papá. Parecia que alguém estava a tentar falar com a boca cheia. E outro som vinha da cama também, cada vez mais intenso. Um som molhado. Como muitas pessoas atarefadas a comer noodles num restaurante em Tóquio.

A porta fechou-se e eu virei-me. Sabia que a Maho estava ali ainda antes de a ver.

A Maho olhou para mim através do seu cabelo.

– Os brinquedos estão só a brincar.

Ela pegou na minha mão e levou-me de volta para a cama. Deitei-me depois dela e ela envolveu-me no seu cabelo. E juntas ouvimos os sons dos brinquedos, a colocarem coisas em sítios secretos, dentro das paredes, onde pertenciam.

5. Análise crítica da tradução

O ato de traduzir regeu-se, durante muito tempo, por noções formalistas, que abordavam a tradução simplesmente como um método de transferência linguística. Com o passar do tempo, os Estudos de Tradução tornaram-se mais abrangentes e passaram a englobar diversas outras disciplinas que permitem uma melhor compreensão do que é, efetivamente, a tradução e qual a função do tradutor.

A tradução passa a ter uma função interativa e comunicativa e o tradutor passa a ser visto como sendo não só um falante de língua, mas também um mediador linguístico e cultural.

... durante muito tempo o papel do tradutor não foi devidamente valorizado, visto que a própria atividade tradutória era entendida como uma transferência linguística, pelo que não era dada grande importância aos aspetos culturais presentes nos vários textos. (Ramos e Ribeiro 88)

Sob o panorama da escola alemã, surgem as teorias funcionalistas, que visam desprender-se da tradução como um conjunto de equivalências linguísticas e, desse modo, abranger elementos culturais e contextuais. Assim, segundo Christiane Nord, o tradutor deve realizar um estudo exaustivo sobre o texto a ser traduzido, de forma a compreender todos os elementos que influenciam o processo de tradução. Esta análise do TP, não só do seu conteúdo linguístico mas também dos fatores extra-linguísticos que o compõem, auxilia na tomada de decisões do tradutor.

Empleando un modelo analítico exhaustivo que considere los factores intra y extratextuales, el traductor establece la función-en-cultura de un texto base dado, para compararla con la (pretendida) función-en-cultura del texto meta encomendado, distinguiendo los elementos (funcionales) del TB que pueden o deben mantenerse iguales en el proceso de traducción de los que han de adaptarse a las exigencias de la cultura meta. (Nord, Texto Base-Texto Meta 23)

Deste modo, pondo em prática um modelo analítico como o sugerido por Nord, o processo de tradução do conto que é o objeto de estudo deste trabalho foi iniciado com a análise dos aspetos extra-textuais do conto.

- Aspectos extra-textuais

O texto em questão é um conto, definido como a «Narração oral ou escrita (verdadeira ou fabulosa); obra literária de ficção, narração sintética e monocrónica de um fato da vida» (Coelho s.p.). Existem várias teorias sobre o conto ou *short story* e a sua importância e influência na literatura, assim como diversas definições e características associadas ao mesmo. Contudo, de um modo geral, considera-se o conto uma narrativa real ou ficcional, curta e concisa, com poucas personagens e que se desenvolve em torno de apenas uma intriga.

1. The short story tends to be between five hundred words long and the length of Joyce's "The Dead". 2. It tends to deal with character and action in its fictional world. 3. This action tends to be externally simple, with few developed episodes and no subplots or secondary lines of action. (...) 4. The short story in this sense tends to be more strongly unified than other short prose narrative forms. (...) 5. The preference in short stories for plots of small magnitude, plots of discovery, static or disclosure plots, Joycean epiphanies, and the like (...) 6. The tendency, especially in modern stories, to leave significant things to inference. (Wright qtd. in Correia 200)

O conto aqui analisado corresponde precisamente a esta definição: conta com poucas personagens, apenas uma linha de ação desenvolvida linearmente, sem *flashbacks*, descrições sucintas e claras e apresenta um final, o clímax da história, que é incerto e está aberto à interpretação do leitor.

Enquadra-se no género do terror/horror sobrenatural e foi escrito a propósito de uma compilação de histórias sob a temática do cinema. A figura do carneiro diabólico que surge em cada parte do texto consiste no logótipo da editora de Adam Nevill, a Ritual Limited e aparece em todas as suas coletâneas de contos. Esta criatura contribui para o efeito visual do texto, e foi, portanto, preservado no TC.

O conto exhibe igualmente várias características típicas de histórias de terror/horror, como a casa antiga e escura com telhado pontiagudo onde a chuva nunca cessa, um habitante misterioso que nunca deixou a sua casa e apenas se mostra à personagem principal e os brinquedos assombrados que ganham vida durante a noite.

Likewise, tales of malevolent houses ... characteristically recount the possession of the lives of new inhabitants of the home for the purpose of reenacting some past evil (haunted houses are generally haunted by the sins of the former inhabitants). (Carroll 98)

Trata-se de um texto extremamente visual e que recorre a descrições breves para retratar os momentos de *suspense*. O leitor consegue facilmente imaginar as expressões e sentimentos das personagens através das suas reações aos acontecimentos, sem necessariamente estarem descritos pormenorizadamente, por exemplo: «Mama spread her fingers over her mouth». Face a estas características, a tradução do texto é, por vezes, mais livre, com a intenção de salientar a imagem que o autor pretende transmitir ao invés das suas palavras exatas. Não existem traduções publicadas do conto para outras línguas, pelo que não foi possível consultar ou comparar a tradução feita com outras.

Tendo em conta que a finalidade das histórias de terror/horror é a de causar uma reação, usualmente de medo, no leitor, a receção deste dita a qualidade da história. Apenas se o público-alvo reagir da forma pretendida à narrativa pode esta ser considerada uma história de terror/horror bem sucedida. Com esta finalidade, o escritor de horror deve atentar a dois aspetos fundamentais da história de terror/horror: o *suspense* e o *effet de réel*. O efeito de real, conceito introduzido por Roland Barthes, é produzido através de descrições de situações que poderiam ser reais, de forma a criar verosimilhança com o mundo do leitor, de forma a que o sobrenatural não torne a história implausível e ridícula.

A successful reality effect is thus the main condition for readers to willingly suspend their disbelief⁵ and to put themselves in the place of a character and to experience what the character feels.⁶ A successful suspension of disbelief and character identification due to a successful reality effect allow the reader to continue reading and thus to experience the second narrative mechanism necessary to a proper reception of the text, that is, suspense. (Landaís 2)

Este conto tem como principal público-alvo os interessados na literatura de horror e no cinema do mesmo género. O conto é de fácil compreensão e curto, não sendo necessário investir muito tempo a lê-lo ou a pensar no seu significado. Os leitores não necessitam de estar familiarizados com textos semelhantes ou de ter uma compreensão profunda do

género de horror ou mesmo de literatura em geral, sendo que se trata de um conto com linguagem simples e um registo visual. É bastante explícito mas mantém um ambiente misterioso, e pode estar aberto a diversas interpretações em alguns momentos. Por exemplo, o leitor pode questionar-se sobre as intenções da Maho, cuja natureza⁴ humana ou sobrenatural não está descrita no conto, ou imaginar ainda qual o destino de Yuki, entre outras situações. O texto tem um carácter expressivo, dado tratar-se de um texto literário (Jones 152), portanto, a tradução deve refletir a forma artística e estética do texto de partida, conforme Reiss sugere (Munday 117).

Após a análise dos aspetos extra-textuais, o conto foi estudado de um ponto de vista intra-textual, atentando inicialmente aos pontos extra-linguísticos. Focam-se primeiro os diversos problemas não a nível da língua ou escrita, mas sim de outros elementos:

- Aspetos Intra-textuais

❖ Extra-linguísticos

A história é contada do ponto de vista de uma criança. Deste modo, a voz infantil apresenta um registo informal (*In the daytimes the toys never do much,...*). Observa-se uma estrutura gramatical com frases curtas e, ocasionalmente repetem-se ideias (*More toys than ever before had come out to play. All at the same time, and all in the same place. This had never happened before*), de forma a criar o ritmo necessário para a produção de *suspense*. Na tradução, foi mantido tanto quanto possível a voz e o registo, assim como as frases curtas e por vezes repetitivas, pois constituem elementos fundamentais no conto.

Suspense and rhythm are thus intertwined. The author must build sentences so they arouse emotion in the reader's mind and, to produce the same effect in the mind of the translated work's reader, the translator should keep the original organization of a narrative: the original cutting of paragraphs, sentences, and parts of sentences to make the reader of the translated book shiver as if s/he were reading the source version. The problem here is that different cultures may have a different idea of a well-built sentence or paragraph. In French for example, authors, translators, and

⁴ Segundo o autor: «The two characters are little girls - the narrator and the ghost». Adam Nevill por via de e-mail privado, 26 de fevereiro de 2018, 12:45.

editors prefer complex sentences rather than simple and short ones, which are identified with a journalistic style and not with a literary style. Unless they want to create a specific stylistic effect, they also tend to eliminate repetitions, which are otherwise seen as poor writing. (Landais 9)

A tradução literária desempenha um papel fundamental na comunicação da interculturalidade. O tradutor deve compreender as referências culturais presentes no TP de forma a conseguir adaptá-las e reescrevê-las para o TC sem que estas percam a sua carga cultural, mas de maneira a serem compreensíveis para o público de chegada (Bassnett 11).

His knowledge of the source culture (SC) must enable him to reconstruct the possible reactions of an ST recipient (in case the TT skopos requires an “imitation” of the ST functions by the TT), whereas his knowledge of the target culture (TC) allows him to anticipate the possible reactions of a TT recipient and thereby verify the functional adequacy of the translation he produces. (Nord, Text Analysis 11)

Apesar de escrito por um autor inglês na sua língua materna, o conto narra a história de uma família japonesa. Para além dos nomes típicos nipónicos das personagens, aparecem referências culturais que poderiam suscitar alguns problemas. Sendo este um conto bastante visual, não alcança o seu objetivo se o leitor não conseguir imaginar a cena descrita. Deste modo, o autor não inclui designações de origem japonesa e escreve de uma forma compreensível para o leitor não familiarizado com a cultura em questão. As seguintes frases representam as referências culturais acima mencionadas:

- «She had fried the rice with eggs the way that he liked, with salmon on top that gets warm from the steam.» (Anexo 5, p. 211)
- «I thought it was a chicken’s foot, cut from a yellow leg, like the ones you see in the windows of restaurants in the city.» (Anexo 5, p. 217)
- «They were very light and black and reminded me of dried salt fish.» (Anexo 5, p. 218)
- «Like lots of busy people eating noodles in a Tokyo diner.» (Anexo 5, p. 221)

Apesar de não se tratar de uma tradução, o autor realiza uma espécie de domesticação (Venuti 6) destas realidades culturais estrangeiras, "traduzindo-as" da maneira que melhor as compreende e descrevendo-as aos seus leitores como as interpretou de uma forma "ocidentalizada".

No texto, surgem casos de ambiguidade de carácter estrutural, isto é, determinadas palavras inseridas no seu contexto causam alguma confusão sobre o seu significado. Neste caso, o tradutor tem duas possibilidades: ou oferece uma explicação, seja no texto ou em nota de rodapé sobre o significado que interpretou, ou deixa na língua de chegada a ambiguidade. Neste conto, tendo em conta o género em que se insere e o ambiente de *suspense* e mistério da intriga, decidiu-se manter as ambiguidades. De acordo com Antoine Berman:

Of course, clarification is inherent in translation, to the extent that every translation comprises some degree of explicitation. But that can signify two very different things: (1) the explicitation can be the manifestation of something that is not apparent, but concealed or repressed, in the original. Translation, by virtue of its own movement, puts into play this element. Heidegger alludes to the point for philosophy: "In translation, the work of thinking is transposed into the spirit of another language and so undergoes an inevitable transformation. But this transformation can be fecund, because it shines a new light on the fundamental position of the question" (Heidegger 1968:10). The power of illumination, of manifestation, (1) as I indicated apropos Hölderlin, is the supreme power of translation. But in a negative sense, (2) explicitation aims to render "clear" what does not wish to be clear in the original. (289)

No caso abaixo, verifica-se ambiguidade no pronome *they*. Este pronome pode referir-se aos *mice* ou aos *toys*, previamente mencionados no diálogo. Esta incerteza de a quem se refere o pronome pessoal contribui para um ambiente misterioso e sombrio, em que o leitor é livre de interpretar como preferir. Na proposta de tradução⁵, considerou-se essencial esta dualidade de sentidos, sendo que foi traduzido de forma a manter esta característica.

⁵ As regras de pontuação utilizadas na tradução do conto seguiram o indicado em: <https://www.flip.pt/FLiP-On-line/Gramatica/Sinais-de-pontuacao>

TP: I smiled. ‘There are no mice here, Papa. The toys don’t like mice. They ate them all up.’ (Anexo 5, p. 216)

TC: Eu sorri. – Não há ratos aqui, papá. Os brinquedos não gostam de ratos. Comeram-nos todos. (p. 32)

Enquanto que na situação previamente mencionada foi proposta uma tradução que mantivesse a ambiguidade, no momento seguinte sentiu-se a necessidade de clarificar a expressão ambígua. De novo, a palavra que causa confusão é o pronome *they*. Apesar de, no seu contexto, estar relativamente explícito a quem o pronome se refere (se aos pais ou aos brinquedos), foi sentida a necessidade de tornar mais óbvio o sentido. Optou-se assim, por utilizar um itálico, que tanto no texto de partida como de chegada é sempre utilizado na referência dos brinquedos, de forma a explicitar que o *they* são, efetivamente, os brinquedos.

TP: ‘Your parents don’t understand the toys.’

‘I know.’

‘**They**⁶ just want to play. Your papa should sleep and let them play. (Anexo 5, p. 214)

TC: – Os teus pais não compreendem os brinquedos.

– Eu sei.

–**Eles** apenas querem brincar. O teu papá devia dormir e deixá-los brincar. (p. 44)

As situações em itálico foram mantidas no texto de chegada, nas palavras equivalentes, de forma a não perder a intenção do autor de sublinhar a importância destas. São palavras referentes aos brinquedos (*lhe*, página 3 e *eles*, página 8) e criam um ambiente misterioso.

❖ Intra-linguísticos

⁶ Os negritos utilizados nestes exemplos e nos seguintes são da minha autoria para salientar as palavras/expressões relevantes em cada caso.

No TP (ver Anexo 5, p. 219), surgem diversas onomatopeias que se mostraram um tanto difíceis de traduzir. «The translation of onomatopoeia is a somewhat neglected issue in translation studies», afirma Nuria de La Rosa Regot (1) no seu estudo sobre a tradução de sons. Não existe, tanto quanto foi possível apurar, investigação extensa sobre as onomatopeias, especialmente não relacionadas com a banda desenhada. Existem algumas traduções para diversas línguas de sons, essencialmente naturais, que estão regularizadas, como o miar dos gatos ou um som do relógio (miau: *meow*, tique-taque: *tick-tock*, respetivamente).

Each language will have more or less onomatopoeia for a certain sound, and some may even verbalize sounds that other languages have not incorporated. When this situation arises in translation, different strategies can be used. One of the best solutions is to select an onomatopoeic form which is used in similar situations or for similar sounds and which evokes a sound that we could associate with that situation. In the case of English and Spanish, the former is clearly more varied in onomatopoeia, and it has, for instance, an onomatopoeic form for the sound of rabbits: snuffle-snuffle (Riera-Eures and Sanjaume 2010, 20). Spanish does not have this level of specificity and, therefore, probably the best solution would be to use the onomatopoeic forms “hi hi” or “iii”, which are used for other rodents such as rats or hamsters. (Regot 5)

Desta forma, a tradução das onomatopeias que são menos comuns foi resolvida ao pesquisar sons semelhantes, utilizando a mesma onomatopeia, como menciona Nuria Regot do som dos coelhos em espanhol. Um exemplo disto é *clique clique clique*, definido no dicionário Priberam como um «leve ruído, seco e claro = ESTALIDO», como solução para *twik twik twik*. Na tabela abaixo, estão representadas as onomatopeias do TP e o som que representam, assim como a proposta de tradução no TC.

TP	Som que a onomatopeia representa	TC
<i>tap tappity tap</i>	wooden sticks of the old apes	<i>toque toque toque</i>
<i>twik twik twik</i>	the lady with knitting needle legs	<i>clique clique clique</i>

<i>clackety clack</i>	the hooves of the black horsy with yellow teeth	<i>cloque cloque cloque</i>
<i>tiskier tiskier tiskier</i>	the cymbal of the dolly with the sharp fingers	<i>tish tish tish</i>
<i>dum dum dum</i>	the drum	<i>pum pum pum</i>

Com a frase «Down and down and down the hall» o autor expressa a ideia de cadência utilizando a repetição da palavra *down* de uma forma quase musical. Na proposta de tradução, é utilizada a seguinte frase: «Marchando e marchando e marchando pelo corredor fora». Descer, a tradução mais previsível para *down*, implica o movimento de ir para baixo. Partindo do princípio de que o corredor é plano, a sua direção não é para baixo mas sim para a frente. Optou-se assim por **marchando**, repetindo a ideia da frase anterior, mantendo a ideia do movimento contínuo dos brinquedos sincronizados, reforçando ideia da marcha rítmica.

No decorrer do texto, as palavras *little*, *teeny*, *tiny* e *small* são utilizadas na descrição de vários objetos. Todas elas são sinónimas apesar de serem utilizadas em contextos diferentes e com graus de "pequenez" distintos, isto é, pressupõe-se que *teeny* e *tiny* sejam mais pequenos do que *small* ou *little*. O problema de tradução destas expressões prende-se com os diminutivos que são frequentemente utilizado em português e não existentes na língua inglesa. Desta forma, «Little feet (...)» podem ser **pequenos pés**, **pequeninos pés**, **pequenos pezinhos**, **pezinhos pequeninos**, **pezinhos**, entre outras. Na tradução destas formas, foram-se alterando as utilizações dos diminutivos de várias formas de acordo com o contexto e de maneira a que não se tornasse repetitivo. Na tabela abaixo estão listadas as ocorrências destes vocábulos e as respetivas traduções.

TP	TC
When you are upstairs it sounds like hundreds of	No andar de cima, parece que centenas de

pebbles thrown by as many little hands onto the pointy roof.	mãozinhas atiram centenas de pedrinhas ao telhado pontiagudo.
I think her hair feels like black fur too, and like big curtains she pulls her hair across her face so all that I can see is her little square teeth .	O cabelo dela parece pelo negro e como umas cortinas enormes, cobre-lhe a cara, e tudo o que consigo distinguir são os seus dentinhas quadrados.
I'll be fast asleep but their little hard fingers will touch my face.	Mesmo quando estou a dormir profundamente, os seus dedinhos duros tocam-me na cara.
'Hello,' a little voice said to me.	«Olá» disse-me uma vozinha .
'Hello,' I said to the little thing down on the rug.	«Olá», respondi à coisinha que estava no tapete.
He was the one with the top hat and little suit .	Era o que tinha uma cartola e um fatinho .
Thousands of little drops hitting the wood and tiles and glass all around us.	Milhares de gotinhas a bater na madeira, telhas e vidros à nossa volta.
'A little thing . . . with long legs that hang over the window sill.	Uma coisa pequena ... com pernas compridas, penduradas no parapeito da janela.
And above us, in the attic, little feet suddenly went pattering.	E por cima de nós, no sótão, uns pezinhos começaram a bater no chão, de repente.
'Sometimes in old houses little girls have bad dreams	—Às vezes, nas casas antigas, as meninas têm pesadelos.
Mama wasn't happy, but when she saw the little parcel that dropped down from the chimney, she went quiet.	A mamã não estava feliz mas quando viu um pequeno pacote cair, ficou silenciosa.

Then Papa told Mama to get her little scissors from her sewing box	Depois o papá pediu à mamã que fosse buscar a tesoura pequena da caixa de costura.
The shoe was made of pinky silk and my Papa untied the little ribbons .	O sapato era de seda cor-de-rosa, e o meu papá desapertou os pequenos lacinhos .
In the big parlour downstairs while he was poking up inside the chimney, he told me the little parcels belonged to ancestors	No salão grande, lá em baixo, enquanto estava a remexer na chaminé, ele disse-me que os pequenos pacotes pertenciam aos anteriores residentes.
And when it was built, the people put little charms in secret places.	E quando foi construída, as pessoas punham pequenos amuletos em sítios secretos.
In a yawny voice, I asked her about the shoe, the foot and the little bag with the lumps inside that Papa had found in the chimneys.	Com uma voz ensonada, perguntei-lhe sobre o sapato, o pé e o pequeno saco com os pedaços lá dentro que o papá encontrou nas chaminés.
And she sang a little song into my ear and rubbed her cold nose against my cheek like a puppy dog.	E ela cantou uma música ao meu ouvido e esfregou o seu nariz frio na minha bochecha, como um cachorrinho.
Little feet shuffled;	Pequenos pés arrastavam-se;
And with their teeny fingers the toys like to touch her hair too.	Com os seus dedos minúsculos , os brinquedos também gostam de tocar no cabelo dela.
It opened with a puff of dust and he emptied the teeny foot on to the table.	Abriu-se com uma nuvem de pó, e ele despejou o pezinho na mesa.
When we find a toy sitting upright in a corner, or standing still after stopping dancing on those tiny fast feet , we talk to them.	Quando encontramos um brinquedo muito direitinho, sentado num canto, ou quieto depois de ter estado a dançar com aqueles pés

	pequeninos mas velozes, nós falamos com eles.
At first I was scared of the tiny figures on the bed, all climbing and tugging at the sheets, and I would run and get into bed with Mama and Papa.	No início, eu ficava assustada com as pequenas figuras na minha cama, trepando e aconchegando-se nos lençóis, e fugia para a cama da mamã e do papá.
His voice was so tiny that I could hardly hear him.	A sua voz estava tão ténue que mal o conseguia ouvir.
Then he peeled them away from the tiny hand inside.	Quando a mamã voltou com a tesoura, o papá cortou cuidadosamente o embrulho e abriu-o, revelando uma pequenina mão .
At first, my Mama wouldn't even look at the tiny shoe , even before we found the foot inside.	No início, a minha mamã nem sequer olhou para o pequeno sapato , mesmo antes de termos encontrado o pé lá dentro.
The next parcel we found was a tiny white sack , tied up with string, with brownish stains at the bottom.	O próximo pacote que encontrámos era um pequeno saco branco, atado com um fio, com umas manchas acastanhadas no fundo.
I whispered her name into all of the tiny holes but she never answered.	Sussurrei o nome dela em todos os pequenos buracos , mas ela não respondeu.
'A tiny heart ' was all I heard before they moved away and went downstairs.	«Um pequeno coração .»
'But why are they so small ?'	– Mas porque é que são tão pequenos ?

Seguidamente, apresentam-se frases e expressões que, apesar de não se enquadrarem numa categoria específica de problemas de tradução, causaram algumas dificuldades de natureza variada.

TP: When you are upstairs it sounds like hundreds of pebbles **thrown by** as many little hands onto the pointy roof. (Anexo 5, p. 207)

TC: No andar de cima, parece que centenas de mãozinhas **atiram** centenas de pedrinhas ao telhado pontiagudo. (p.22)

Nesta frase, recorreu-se à modulação da frase (Vinay e Dalbérnet 252), alterando a voz passiva para a voz ativa por uma questão de tornar a frase mais inteligível. Repetiu-se a palavra centenas (*hundreds*) para simplificar a frase e acompanhar os diminutivos, reforçando a imagem de imensas mãos pequenas a arremessar muitas pedras pequenas ao telhado. A repetição oferece ainda uma leitura mais rítmica da frase.

TP: He went round and round in a circle on skipping feet and in the room I could smell sneezes and old clothes. (Anexo 5, p. 209)

TC: Ele começou a saltitar e a dar voltas, e no quarto senti o cheiro a espirros e roupas velhas. (p. 24)

Nesta descrição, o autor utiliza *sneezes and old clothes* para descrever o cheiro atribuído aos brinquedos. Visto não se tratar de uma expressão idiomática, esta expressão peculiar foi interpretada de várias formas: no seu sentido literal, significa o cheiro de um espirro que pode remeter para algum problema de saúde, visto que, usualmente os espirros não devem ter cheiro; pode associar-se também a alergias e ao pó, que é a causa mais frequente de alergia. Esta última remete também para as roupas velhas e os brinquedos antigos que podem ser poeirentos. Contudo, Adam Nevill utiliza a palavra *sneezes* e, portanto, optou-se por esclarecer diretamente com o autor qual o significado subjacente a esta expressão: «Sneezes and old clothes relates to the peculiar unnatural smell of these toys - they're not ordinary and that odour struck me as simple but uncanny»⁷. Visto que o autor sentiu que esta era a explicação que melhor descrevia o '*unnatural*

⁷ Adam Nevill por via de e-mail privado, 23 de fevereiro de 2018, 12:45.

smell' dos brinquedos, optou-se por traduzir literalmente *sneezes* por *espirros*, deixando ao leitor a possibilidade de inferir sobre o seu significado.

TP: Now she was making me sad and I could taste the sea at the back of my throat. (Anexo 5, p. 213)

TC: Ela estava a deixar-me triste e eu senti um nó na garganta. (p. 29)

Surge, novamente, uma expressão que não se categoriza como expressão idiomática e está sujeita à interpretação por parte do leitor. Neste caso, *taste the sea* remete para um sabor salgado, e tendo em conta o contexto em que se insere, é possível inferir que Yuki sentisse vontade de chorar porque estava triste. Contudo, "senti o mar na parte de trás da garganta" causa alguma estranheza na língua portuguesa. A proposta então apresentada foi a expressão "sentir um nó na garganta". Esta expressão idiomática exprime emoção, significa estar comovido ao perturbado. Como solução, considerou-se que esta expressão representa o sentido do texto de uma forma mais familiar à língua portuguesa.

TP: It's not much of a welcome. (Anexo 5, p. 216)

TC: Não me parece ser sinal de uma grande amizade. (p. 32)

Neste caso, a proposta de tradução mostra alguma liberdade, visto desviar-se um pouco das palavras do autor. Apesar de ser possível manter o significado de *welcome*, traduzindo como "Não é um sinal de boas-vindas" ou "Não somos bem-vindos", optou-se por remeter para *friendly* e *friends* que surgem nas linhas anteriores e que são traduzidos por 'amigável' e 'amigos'. O significado expresso é essencialmente o mesmo, de que a casa não lhes dá as boas-vindas e não é amigável e é feito um jogo de palavras.

TP: I thought it was a chicken's foot, cut from a yellow leg, like the ones you see in the windows of restaurants in the city. (Anexo 5, p. 217)

TC: Pensei que fosse a pata de uma galinha, cortada de uma perna amarela, como aquelas que vemos nas janelas dos restaurantes na cidade. (p. 33)

Para além das referências culturais, nesta frase surgem diversos problemas, como por exemplo, a tradução de *foot*. A extremidade de um membro de um animal denomina-se pé, enquanto que uma pata é todo o membro inferior utilizado na locomoção; deste

modo, traduzir-se-ia neste caso, *chicken's foot* por pé de galinha. No entanto, na língua portuguesa, utiliza-se pé de galinha para indicar as rugas que surgem na extremidade exterior dos olhos. Assim, optou-se por traduzir *foot* por pata.

TP: I whispered into the black fur around my face, and then I dropped further into the deep hole of sleepiness. (Anexo 5, p. 219)

TC: ... sussurrei dentro do cabelo negro que me envolvia a cara, e depois caí num sono profundo. (p. 36)

A expressão *deep hole of sleepiness* tem um certo cunho poético. A imagem que pretende passar é simples, mas a sua tradução é complexa. De forma a não causar estranheza no leitor português, preferiu-se utilizar uma expressão mais utilizada em Portugal, que expressa a imagem que o TP pretende: cair num sono profundo.

TP: Leafy branches moved out there in the heavy rain, like they were waving at the house. (Anexo 5, p. 217)

TC: Ramos cheios de folhas abanavam com a chuva torrencial, como se estivessem a acenar à casa. (p. 34)

A palavra *heavy* significa, literalmente, pesado. Assim, numa primeira tradução optou-se por chuva pesada. Contudo, tanto quanto foi possível apurar, a expressão não é utilizada em português europeu, sendo que foi encontrada como classificação da intensidade da precipitação numa fonte relacionada com português do Brasil: «A intensidade da precipitação também é caracterizada e classificada de acordo com a taxa de precipitação. Existem quatro tipos de intensidade de precipitação: a chuva leve, a chuva moderada, a chuva pesada e a chuva violenta». Em português europeu, utiliza-se mais frequentemente a expressão "chuva torrencial" ou "chuva" forte, ou ainda, de uma forma mais coloquial, "estar a chover a potes".

No conto, os personagens utilizam muito as mãos para se exprimir. Existem diversas situações em que o autor descreve os movimentos das mãos dos personagens utilizando os verbos *to hold* e *to take*. O verbo *to hold* significa segurar ou agarrar, mas quando junto com *hands* toma um novo sentido: dar as mãos. Na língua portuguesa, é frequentemente utilizada a expressão "dar as mãos", ao invés de segurar ou agarrar,

exceto quando o gesto seja especificamente segurar na mão ou agarrar a mão. Por outro lado, *to take* significa pegar na mão. A seguinte tabela demonstra esta utilização e as diferentes traduções propostas de acordo com o sentido do TP:

TP	TC
'Listen,' she said, and she took hold of my hands .	– Ouve. Ela agarrou-me as mãos .
Her voice went soft and I guessed that she was holding his hand .	A sua voz ficou doce e eu imaginei que ela lhe tivesse dado a mão .
Come and see,' Maho said from behind me and reached out to take my hand .	A Maho disse atrás de mim, esticando-se para me agarrar a mão .
We held hands .	Demos as mãos .
She put the back of one hand to her eyes and I heard her swallow.	Limpou os olhos com as costas da mão e ouvi-a engolir em seco.
She took my hand and led me back to our bed.	Ela pegou na minha mão e levou-me de volta para a cama.

A expressão «secret places» ocorre cinco vezes no conto; por vezes, optou-se por traduzi-la como **esconderijo(s)** e, outras vezes por **sítios secretos**. A razão para esta distinção em português de uma expressão que é exatamente igual em todas as ocorrências na língua original é para evitar ambiguidade. Quando o autor menciona os «secret places» está a referir-se a:

1. Os sítios onde a Yuki, a Maho e os brinquedos se escondem.
2. Os sítios onde os "amuletos" eram colocados pelos brinquedos.

Visto que a Yuki não sabia da existência dos pequenos pacotes que os brinquedos guardam na casa, pressupõe-se que estes lugares não sejam os mesmos. Assim, de forma a diferenciar os lugares onde as crianças se escondem e os cantos onde os brinquedos escondiam os seus amuletos, optou-se por utilizar **esconderijo(s)** no primeiro caso e manter **sítios secretos** no segundo.

No TP (ver Anexo 5, p. 218), o pai de Yuki tenta explicar-lhe para que servem os pequenos pacotes que foram encontrando nos referidos sítios secretos: « ... to protect the house from bad spirits.». Nesta expressão, o adjetivo *bad* imediatamente remete para **mau(s)**. Contudo, não é usual utilizar maus como características de espetros, fantasmas ou espíritos. Deste modo, consideraram-se diversos adjetivos sinónimos, como maléficos, malvados, malévolos ou maldosos. Na tradução final, utilizou-se espíritos malignos, visto ser o adjetivo mais utilizado em termos de obras de horror associado a estes seres sobrenaturais.

No conto, é verificada alguma inconsistência com a palavra *room*. Por vezes, *room* refere-se a quarto, que aparece usualmente descrito como *bedroom* ou um indicador de quem é o quarto: *my room*, *their room*. Porém, por vezes, não está explícito se *room* é referente a um quarto, sala ou outra divisão. Procurou-se adequar a tradução ao contexto.

TP	TC
In the daytimes the toys never do much, but we still go looking for them in the empty rooms (...)	Durante o dia, os brinquedos não fazem muita coisa, mas nós procuramo-los nas divisões vazias (...)
He went round and round in a circle on skipping feet and in the room I could smell sneezes and old clothes.	Ele começou a saltitar e a dar voltas, e no quarto senti o cheiro a espirros e a roupas velhas.
He was in the room with us.	Ele estava no quarto connosco.
(...) but they would stay in different rooms for	(...) mas depois ficavam o dia inteiro em

the rest of the day.	divisões diferentes.
The rain was very loud on the roof and it sounded like it was raining inside the room .	A chuva fazia muito barulho no telhado e parecia que chovia dentro de casa .
Mama was sitting on the floor next to me in the cold room where she found me.	A mamã estava sentada no chão ao meu lado, no quarto frio onde me tinha encontrado.
Mama looked up, then hurried me out of the room and closed the door.	A mamã olhou para cima, empurrou-me para fora do quarto e fechou a porta.
In the empty room at the end of the hallway, (...)	Na divisão vazia, no fundo do corredor, (...)
(...) Papa was going into every room and searching about.	(...) o papá estava a vasculhar todas as divisões da casa.

O último e talvez mais complexo problema de tradução deste conto foi o próprio título. *Ancestors* aparece apenas em dois momentos no texto: no título, e mais adiante, na página 218, quando a intriga se começa a desenvolver. É expectável que estes dois termos se mantenham iguais ou semelhantes nas duas ocasiões que aparecem, dado que é com esta repetição que o mistério é esclarecido e se descobre quem ou o que são os *ancestors*.

In the big parlour downstairs while he was poking up inside the chimney, he told me the little parcels belonged to **ancestors**. 'This is a very old house. And when it was built, the people put little charms in secret places.' (Nevill 217)

Numa primeira tentativa de tradução, optou-se por um termo equivalente em português: ancestrais. Segundo o dicionário Priberam da língua portuguesa:

an·ces·tral

(francês *ancestral*)

adjetivo de dois géneros

1. Dos antepassados.

2. Muito antigo.

3. Avito.

adjetivo de dois géneros e substantivo de dois géneros

4. Que ou quem pertence a uma geração anterior. = ANTECEDENTE, ANTEPASSADO

"**ancestral**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/ancestral> [consultado em 23-02-2018].

Como adjetivo, o título podia remeter para os bonecos antigos que habitam a casa, ou como substantivo, ser aplicado os próprios bonecos como ancestrais. Apesar de ser uma hipótese de resolução do título, no corpo do texto, esta tradução pareceu a mais adequada.

Surgiu como hipótese de resolução a palavra **antecedentes**, como sinónimo de **ancestrais**. **Antecedentes** significa o que antecede, ou pertencente a uma geração anterior, segundo o dicionário Priberam da língua portuguesa. No entanto, pode significar também «8. Modo de viver anterior de um acusado. = PRECEDENTES». ("**antecedente**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], [consultado em 27-02-2018]), e é muitas vezes empregue associada a atividades criminosas: **antecedentes/precedentes criminais**.

Uma terceira opção foi **antepassados**, definido pelo dicionário Priberam como:

«**an·te·pas·sa·do**

adjetivo

1. Que passou antes.

2. Que viveu há muito.

adjetivo e substantivo masculino

3. Que ou quem pertence a uma geração anterior.

antepassados

substantivo masculino plural

4. Avós, ascendentes.»

"**antepassado**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/antepassado> [consultado em 23-02-2018].

Efetivamente, no contexto da história, os bonecos abandonados eram antigos e os meninos que com eles brincavam viveram há muito tempo e pertenceram a gerações anteriores. Apesar disso, **antepassados** é mais vulgarmente utilizado ao falar de ascendência familiar, nas gerações de parentes anteriores. Parece necessitar de explicação e pode suscitar dúvidas: os antepassados de quem? da casa? será que estão relacionados com esta nova família?

A tradução final do título do conto é fruto de bastante ponderação e transmite o conceito de equivalência dinâmica, como expresso por Nida: «In such a translation the focus of attention is directed, not so much toward the source message, as toward the receptor response» (Nida 136). Concluiu-se, assim, que a tradução mais adequada para o título do conto seria *Os Residentes*, uma escolha que mantém uma certa ambiguidade quanto ao conteúdo da história: estar-se-á a referir aos atuais residentes, Yuki e a sua família, aos antigos residentes, donos dos bonecos, ou aos eternos residentes, os bonecos? Além disso, remete para o passado, especialmente quando na página 34 se complementa com **anteriores** (... *ele disse-me que os pequenos pacotes pertenciam aos anteriores residentes*) e alerta o leitor para quem ou o que reside naquela casa. Deste modo, cria-se um efeito que pode ser identificado com a estratégia Minimax (Levý 156) de causar o máximo efeito com o mínimo esforço, de forma a manter o mistério subjacente ao conto e causar impacto no leitor.

Em suma, traduzir o horror de Nevill não implicou o horror de traduzir, mas constituiu, indubitavelmente, uma tarefa complexa de superação de desafios tradutórios.

6. Considerações Finais

There is a place for everything in horror.

Adam Nevill

O horror transmite a sensação de medo profundo. Constitui igualmente um recurso utilizado nas artes desde os primórdios da Humanidade. Na aceção empregue no presente trabalho, não se aplica apenas a um género literário, mas sim a um estilo que se encontra em numerosas manifestações culturais e se funde com diversos géneros e subgéneros literários, associados ao romantismo, ao gótico, ao fantástico, à ficção científica. Em termos gerais, o horror incute o pavor de criaturas surreais e desumanas, assassinos em série, torturas e mortes violentas. Além disso, alimenta o receio do desconhecido por via de monstros sobrenaturais, espíritos e fantasmas, que assombram casas, pessoas ou mesmo brinquedos.

A literatura de terror/horror, reconhecida como tal, surgiu no século XVIII com o movimento literário gótico, e desde aí, com avanços e recuos, tem vindo a crescer no interesse dos leitores. A produção de histórias macabras não se cinge ao internacionalmente conhecido Stephen King, e tanto nos Estados Unidos da América como na Grã-Bretanha, vários autores desenvolvem o género. Em Portugal, embora o horror tenha estado adormecido durante muitos anos, começa agora a florescer. Apesar de ainda ser raro encontrar uma produção literária identificada especificamente como literatura de horror portuguesa, existem várias traduções de obras estrangeiras e uma crescente procura de videojogos sinistros, lugares assombrados e filmes de terror.

Neste projeto, a proposta de estudar e traduzir Adam Nevill, um autor contemporâneo que tem conhecido o sucesso no género de horror, permitiu uma reflexão sobre o horror em Portugal comparativamente ao mundo anglófono. Através da contextualização deste tipo de literatura nos dois mundos, foi possível verificar que Portugal continua numa posição muito periférica em contraste com a Grã-Bretanha, que continua a lançar autores de *bestsellers*. Foi também possível compreender melhor não só como é definida a literatura de horror, mas também onde se insere na literatura, bem como as suas origens e evolução até aos dias de hoje. Foi possível também conhecer autores portugueses "menores" que se aventuraram pelo macabro, como o escritor oitocentista

Álvaro do Carvalho, e autores contemporâneos que dão a conhecer ao público português temáticas associadas ao horror.

As competências de tradução desenvolvidas durante o Mestrado foram aplicadas e os problemas tradutórios inerentes ao texto de partida foram identificados e resolvidos no texto de chegada. Em termos de tradução literária, destacaram-se problemas como o das expressões idiomáticas e o cunho poético conferido pelo próprio autor ao seu texto. No que diz respeito à literatura de horror, levantaram-se questões como o *suspense* e mistério, que foram resolvidas através da estratégia Minimax proposta por Levý. Além disso, foi utilizada a tradução por meio da equivalência dinâmica, segundo Nida, com o intuito de expor o carácter visual e a intencionalidade pragmática do texto, e as questões de ambiguidade foram resolvidas recorrendo aos argumentos de Berman.

Espera-se, igualmente, que a proposta de tradução aqui apresentada se revele útil na divulgação do conto de horror, e especialmente do autor Adam Nevill, ao público português.

7. Referências Bibliográficas

- Bassnett, Susan and André Lefevere. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Multilingual Matters, 1998.
- Batalha, Maria Cristina. "Álvaro do Carvalhal: O que pode nos informar um autor menor?" *Itinerários*, no. 33, 2011, pp.157-170.
- Berman, Antoine. "Translation and the Trials of the Foreign." *The Translation Studies Reader*. Edited by Lawrence Venuti, Routledge, 2000, pp. 284-298.
- Carneiro, Maria do Nascimento Oliveira. *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalhal*, Biblioteca Breve, 1st edition, 1992.
- Cardin, Matt. *Horror Literature through History: An Encyclopedia of the Stories That Speak to Our Deepest Fears*. Edited by Matt Cardin, ABC-CLIO, LLC, 2017.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Routledge, 1990.
- Coelho, Nelly Novaes. "Conto." E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, 29 Dec. 2009, <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/conto>. Accessed 13 Jan. 2018.
- Correia, Alda. "O Conto - subversão e hibridismo na Estrutura Tradicional". *Histórias Literárias Comparadas*, Colibri, 2001, pp. 199-209, run.unl.pt/bitstream/10362/7949/1/aldacorreia.pdf. Accessed 13 Jan. 2018.
- Cuddon, J.A.. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Revised by A.R. Habib and edited by Matthew Birchwood et al., fifth edition, Wiley-Blackwell, 2013.
- França, Júlio *O Horror na Ficção Literária: Reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética*. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências Conference, 13-17 July 2008, USP - São Paulo, Brasil. http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JULIO_F RANCA.pdf

Gaiman, Neil. "Neil Gaiman on horror versus gothic." *BFI Film Forever*. 5 Dec. 2013, www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/video/neil-gaiman-horror-versus-gothic. Accessed 5 Jan. 2018.

Jones, Francis R. "Literary Translation." *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Edited by Mona Baker and Gabriela Saldanha, 2nd edition, Routledge, 2009, pp. 152-157.

Landais, Clotilde. "Challenges and Strategies for Analysing the Translation of Fear in Horror Fiction" *Literary Imagination*, vol. 18, 3rd edition, 2016, pp. 242-254.

Levý, Jirí. "Translation as a Decision Process." *The Translation Studies Reader*. Edited by Lawrence Venuti, Routledge, 2000, pp. 148-160.

Lovecraft, H. P. *Supernatural Horror in Literature*. The Palingenesis Project, Wermod and Wermod Publishing Group, 2013.

Machado, Álvaro Manuel. *As Origens do Romantismo em Portugal*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985.

Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. Routledge, 4th edition, 2016.

Nevill, Adam. "Adam Nevill interviewed by David McWilliam". *Twisted Tales*, 3 Oct. 2011. <http://twistedtalesevents.blogspot.pt/2011/10/adam-nevill-interviewed-by-david.html>. Accessed 18 Mar. 2018.

---. "The Ancestors." *Some Will Not Sleep: Selected Horrors*. Devon, Ritual Limited, 2016, pp. 207-221.

---. "Interview with Adam Nevill." *Gingernuts of Horror*, 14 July 2013. <http://gingernutsofhorror.com/interviews/adam-nevill>. Accessed 18 Mar. 2018.

Nida, Eugene. "Principles of Correspondence." *The Translation Studies Reader*. Edited by Lawrence Venuti, Routledge, 2000, pp. 126-141.

Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Rodopi, 1991.

---. *Texto Base-Texto Meta: Un modelo funcional de análisis pretraslativo*. Translated and adapted by Christiane Nord. Publicacions de la Universitat Jaume I, 2012.

Radcliffe, Ann. "On the Supernatural in Poetry." *New Monthly Magazine*, vol. 16, 1826, pp. 145-152. http://seas3.elte.hu/coursematerial/RuttkayVeronika/radcliffe_sup.pdf. Accessed 12 Dec. 2017.

Ramos, Iolanda e Raquel Ribeiro. "Perdidos e Achados na Tradução: Pragmática e Inter/Transculturalidade" *Tradução, Transcrição, Transculturalidade*. Edited by Clotilde Almeida et al., Independence, MO: Arkonte Publishing, 2016, pp. 73-121.

Regot, Nuria de La Rosa. *Translating sounds: the translation of onomatopoeia between English and Spanish*. Facultat de Filologia, Universitat de Barcelona, 2015.

Sousa, Maria Leonor Machado de. *O "Horror" na Literatura Portuguesa*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979.

---. "Literatura de Horror." *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, 30 Dec 2009, edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-de-horror. Accessed 9 Dec. 2017.

---. *A Literatura "Negra" ou de Terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*. Novaera Lda., 1978.

---. "Romance Gótico." *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, 27 Dec. 2009, edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/romance-gotico. Accessed 9 Dec. 2017.

Punter, David. *A New Companion to the Gothic*. Wiley-Blackwell, 2012.

Vinay, Jean-Paul e Jean Dalbernet. *Comparative Stylistics of French and English: A methodology for translation*. Translated and edited by Juan C. Sager and M.-J. Hamel, John Benjamin's Publishing Company, 1995.

Anexos

Anexo 1: Lista de contos de Adam Nevill

Título	Ano	Primeira Publicação
"Mother's Milk"	2004	Gatherig the Bones
"Where Angels Come In"	2005	Poe's Progeny
"The Original Occupant"	2005	Bernie Herrmann's Manic Sextet
"Yellow Teeth"	2009	The British Invasion
"The Ancestors"	2009	The British Fantasy Society Yearbook
"To Forget or Be Forgotten"	2009	Exotic Gothic 3
"Estrus"	2010	Raw Terror
"On All London Underground Lines"	2010	The End of the Line
"Florrie"	2011	House of Fear
"Little Mag's Barrow"	2011	Terror Tales of the Lake District
"What God Hath Wrought?"	2011	Gutshot
"The Age of Entitlement"	2012	Dark Currents
"Pig Thing"	2012	Exotic Gothic 4
"The Angels of London"	2013	Terror Tales of London
"Always in our Hearts"	2013	End of the Road
"Doll Hands"	2014	The Burning Circus
"Hippocampus"	2016	Terror Tales of the Sea
"Call the Name"	2016	The Gods of H.P. Lovecraft
"The Days of Our Lives"	2016	Dead Letters
"White Light, White Heat"	2016	Marked to Die

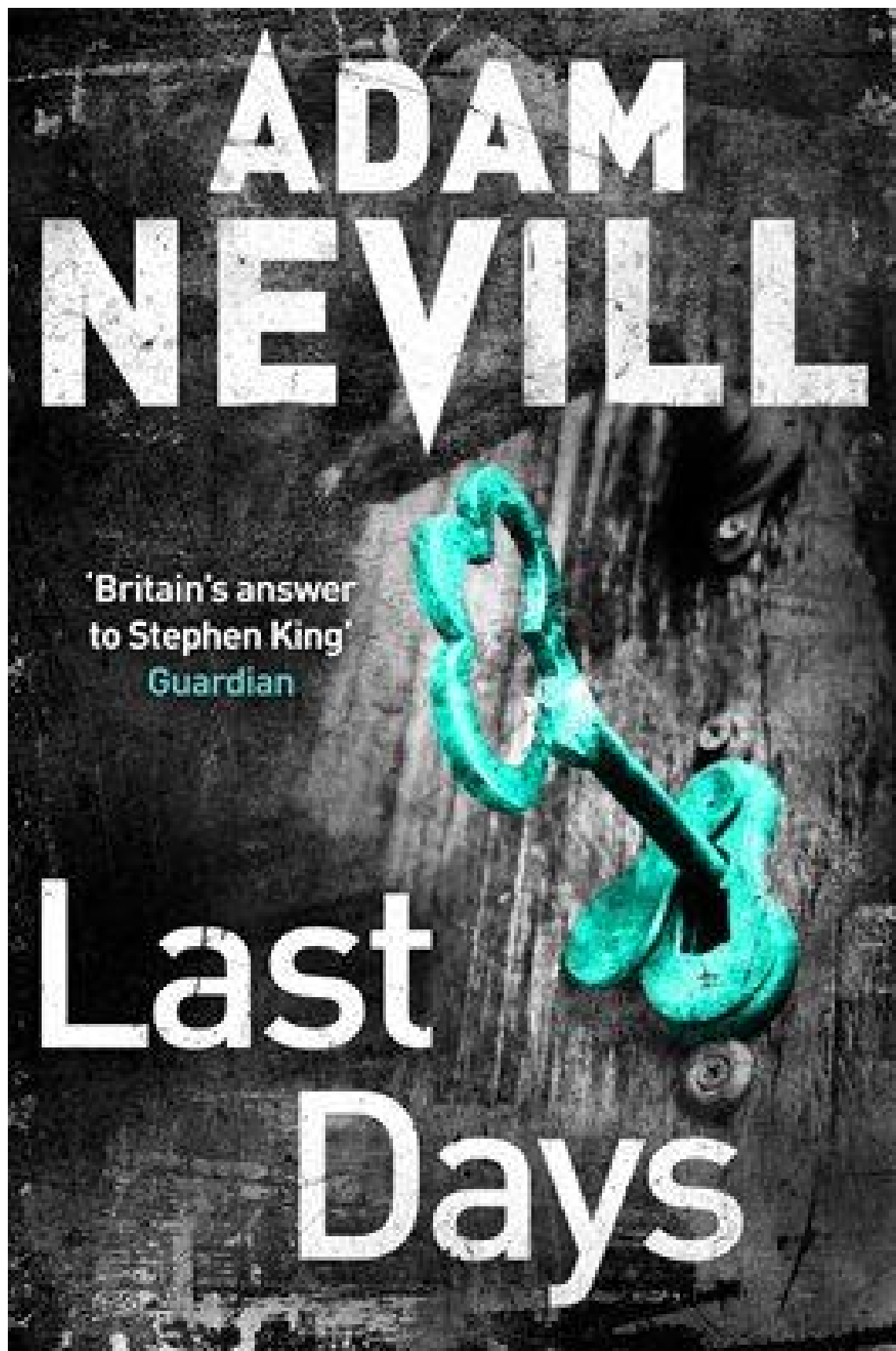
Anexo 2: Lista de obras de Adam Nevill

Obra	Ano	Editora
<i>Banquet for the Damned</i>	2004	PS Publishing
	2008	Virgin Books
<i>Apartment 16</i>	2010	UK - Pan
<i>The Ritual</i>	2011	UK - Pan
	2012	US - St. Martin's
<i>Last Days</i>	2012	UK - Pan
	2013	US - St. Martin's
<i>House of Small Shadows</i>	2013	UK - Pan
	2014	US - St. Martin's
<i>No One Gets Out Alive</i>	2014	UK - Pan
	2015	US - St. Martin's
<i>Lost Girl</i>	2015	UK - Pan
<i>Under a Watchful Eye</i>	2017	UK - Pan Macmillian
<i>Some Will Not Sleep: Selected Horrors</i>	2016	Ritual Limited
<i>Cries from the Crypt: Selected Writings</i>	2016	Ritual Limited
<i>Before You Sleep: Three Terrors</i>	2016	Ritual Limited

Anexo 3: Lista de prémios para os quais Adam Nevill foi nomeado

Prémio	Categoria	Ano	Obra	Estado
August Derleth Award	Best Horror Novel	2011	<i>Apartment 16</i>	Nomeado
August Derleth Award	Best Horror Novel	2012	<i>The Ritual</i>	Ganho
August Derleth Award	Best Horror Novel	2013	<i>Last Days</i>	Ganho
The Reference and User Services Association Reading List	Horror	2013	<i>The Ritual</i>	Ganho
August Derleth Award	Best Horror Novel	2014	<i>House of Small Shadows</i>	Nomeado
The Reference and User Services Association Reading List	Horror	2014	<i>Last Days</i>	Ganho
August Derleth Award	Best Horror Novel	2015	<i>No One Gets Out Alive</i>	Ganho
August Derleth Award	Best Horror Novel	2016	<i>Lost Girl</i>	Nomeado
British Fantasy Award	Best Collection	2017	<i>Some Will Not Sleep</i>	Ganho

Anexo 4: Capa do livro *Last Days* de Adam Nevill com o comentário do jornal *The Guardian*



The Ancestors

It never stops raining at the new house. When you are upstairs it sounds like hundreds of pebbles thrown by as many little hands onto the pointy roof. We can't go outside to play so we stay indoors and amuse ourselves with the toys. They belong to Maho, but she is happy to share them with me. My parents never knew about Maho, but she is my best friend and she lives in the house too. Maho has been here a long time.

When Mama used to come upstairs to put clean clothes in my drawers, or Papa knocked on the door to tell me that dinner was ready, Maho would hide and wait in my room until I could play with the toys again. Maho sleeps in my bed too, every night. I wish I had hair like her. Maho's hair is long and silky. When she puts her arms around me and hugs me, I am covered by her hair. Tucking itself under my arms and winding around my neck, her hair is so warm that I never need the blankets on my bed. I think her hair feels like black fur too, and like big curtains she pulls her hair across her face so all that I can see is her little square teeth. 'How can you see through your hair, Maho?' I once asked her. 'It looks so funny.' She just giggled. And with their teeny fingers the toys like to touch her hair too. They stand and sway on the bed and stroke it.

In the daytimes the toys never do much, but we still go looking for them in the empty rooms and in the secret places that Mama and Papa never knew about. When we find a toy

sitting upright in a corner, or standing still after stopping dancing on those tiny fast feet, we talk to them. The toys just listen. They can hear everything you say. Sometimes they smile.

But at night the toys do most of the playing. They always have things to show us. New tricks and dances all around the bed. I'll be fast asleep but their little hard fingers will touch my face. Cold breath will brush my ears as they say, 'Hello. Hello,' until I wake up. At first I was scared of the tiny figures on the bed, all climbing and tugging at the sheets, and I would run and get into bed with Mama and Papa. But Maho told me that the toys just want to be my friends and play. Maho says you don't need a mama and papa when you have so many friends and I guess she is right. Parents don't understand. Most of the time they think about other things. That's why they weren't needed for the playing.

Maho told me that when the other children who lived here grew up and left the house all of their toys stayed behind. And it's an old house so there are lots of toys. Maho never left either. She never left her friends. Like I did when we moved out here. I told Maho my parents made me move. 'See,' she said. 'Parents don't understand about friends. About how much we love our friends, and how special secret places are to us. You can't just leave them because papas get new jobs or are sick. It's not fair. Who says things have to change and you have to go to new places when you're happy where you are?'

I didn't want to move here and I was scared of the new school. But since I made friends with Maho and the toys it isn't so bad. I like it here now and I will never go to that school. Maho knows a way around that. She'll show me soon and the toys will help.

There are so many toys. We find them everywhere: beneath the stairs and under the beds, in the bottom of trunks and behind the doors, up in the attic and looking through holes. You never know where they're going to show up. Most of

the time you have to wait for them to come to you. And sometimes you can only hear them moving about. Mama thought we had mice in the house and Papa put traps down. Maho was angry when she showed me the traps in the kitchen and in the cellar. Toys don't eat coloured seeds, she said, pointing at the blue poisonous oats, but sometimes they dance too close to the snapping traps. Twice we had to rescue them before the morning. A dolly with a china face got one of her long arms stuck in a trap in the pantry. She was squealing and the thin arm covered in black hair had snapped. When we freed her, Maho picked her up and kissed her cold face. When she put the dolly down the dolly ran behind some bottles and we didn't see her again for three nights. Then the old thing with the black face and whitish beard got his pinky tail all smashed in the trap by the mop and dustpan in the cellar. When we let him loose, he showed us teeth as thin as needles and then he crawled away.

Three nights back, when Mama and Papa were supposed to be sleeping, I know Papa saw a toy. There were plenty of them out that night, skipping mostly. The first of them came out of the fireplace. 'Hello,' a little voice said to me. I was only dozing because I was too excited about the playing, so I wound Maho's silky hair off my face - it goes in my ears and up my nose too - and I sat up in bed. 'Hello,' I said to the little thing down on the rug. 'They don't like lights, so you only see them properly when they get real close, but even in the shadows I knew I'd seen this one before. He was the one with the top hat and little suit. His shirt is white, but his face is all red and his eyes are black and shiny like marbles. He went round and round in a circle on skipping feet and in the room I could smell sneezes and old clothes. But Maho's right: you get used to the smell of the toys.'

She sat up beside me and said, 'Hello.'

The toy stopped his dancing and said, 'Hello.'

Then we heard the drum, but we couldn't see the musician. He was in the room with us. Under the bed, I think, and

playing his leather drum. He shines like the brown shoes that I once saw made from alligator and he creaks like old gloves when he moves. As usual, when he played the drum, the clown in the dirty blue and white pyjamas came out to dance also. All around the bed he went with his shabby arms thrown up towards the ceiling and his head flopping back. His mouth is all stitched up and his eyes are white and bobble on his cloth face.

I leaned over the bed to get a better look.

'Best not to touch *him*,' Maho whispered into my ear and her coldish breath made me shiver inside. 'He's very old. He once belonged to a boy whom he loved very much, but he was taken away from the boy by parents. So he climbed inside the boy's mouth to fix the broken heart.'

I wanted to ask what happened to the boy, but Maho turned her head to the door so that I couldn't see her face. 'Your papa is coming.' But I couldn't hear a thing. I looked at her and frowned. 'Listen,' she said, and she took hold of my hands. 'Then I heard a floorboard moan. Papa was outside in the hallway, going to the toilet. Papa was not well at that time. That's why we came here, so that he could rest his head. He never slept very much at night and we had to be careful when we played with the toys. 'Some toys are out there,' Maho whispered. 'He might see them again.' She was smiling through her hair when she said this, but I didn't know why.

The man with the top hat skipped back inside the chimney. Under the bed the drumming stopped.



The next morning my family sat at the kitchen table. We never ate in the dining room because Mama couldn't get rid of the smell. She tried to find cheerful music on the radio, but it sounded all fuzzy so she turned it off. Her mouth was very tight so I knew she was angry and worried too. She gave up on the radio and pointed at my bowl. 'Eat up, Yuki,' she said,

then looked at the window. Rain smacked against the glass. Watching the water run down made me feel all cold inside.

Papa said nothing. He just looked at the table next to his bowl. His eyes were red and his chin was bristly. When he kissed me that morning I shouted out for him to stop. All night I'd been wrapped in soft black hair and his chin felt like it was covered in pins. And he still wasn't looking any better, even though he didn't have to go to work any more.

'Taichi,' Mama said. She was upset with him. Slowly, Papa lifted his head and looked at her.

'Eat or it will go cold,' Mama had said. She had fried the rice with eggs the way that he liked, with salmon on top that gets warm from the steam. Papa tried to smile but he was just too tired. He looked at me instead. 'Finished?' he asked.

As my spoon clunked in the empty bowl his eyelids flickered. I nodded.

'You can go.'

I climbed down from my chair and ran into the hall.

'Sit still for a while,' Mama cried out. 'Or you'll be sick.'

I walked down the hall, then took my shoes off and sneaked back to the kitchen door that Mama closed behind me. My parents wanted to talk. First thing in the morning they would talk to each other, but they would stay in different rooms for the rest of the day. Papa would mostly sit in a chair and stare at nothing, while Mama kept busy with washing and cooking and cleaning. One day she was crying in the kitchen by the cookbooks, which made me cry too. She stopped when she saw me and said that she was 'just being silly'. But at night I often heard Mama shouting at Papa. When this happened Maho always held me tighter and put her silky hair over my ears until I fell asleep.

'What is it? Tell me, Taichi. I can't help if you don't tell me,' Mama said in the kitchen that morning, and in a voice that was quiet but also sharp enough for me to hear through the door.

'Nothing.'

'It can't be nothing. You haven't slept again.'

'It's nothing. When it stops raining I'll go out.'

A bowl hit the side of the sink. Mama then had a voice full of tears. 'I can't stand this any more. This isn't working. It's making you worse.'

'Mai, please. I can't... I can't tell you.'

'Why?'

'Because you would think I'm crazy.'

'Crazy? You're making yourself crazy. You're making me crazy. This was a mistake. I knew it.'

'Maybe. The house... I don't know.'

A chair scraped against the floor. Mama must have sat down. Her voice went soft and I guessed that she was holding his hand.

'Yuki.' It was Maho calling me. Standing at the top of the stairs, she waved at me to join her. Because I wanted to hear what Papa was saying, I smiled at her but put a finger against my lips. Maho shook her head and her hair moved across her face to cover all of the white bits. 'No. Come and play,' she said. But I turned my head back to the kitchen because Papa was talking again.

'I saw something again.'

'What, Taichi? What did you see?'

His voice was all shaky. 'I have to go to the doctor again. I'm going crazy.'

'What? What did you see? Mama's voice was going high and I could tell that she was trying not to cry again.'

'T... I went to the toilet. Last night. And it was there again.'

'What, Taichi? What?'

'Sitting on the window sill. I told myself that I was still dreaming. I stopped and I closed my eyes and made sure that I was awake. Look at the bruise on my arm where I pinched myself. Then I opened my eyes and it was still there. So I pretended that it wasn't. That it was just a bad dream. I ignored it. But when I came out of the bathroom, it was still just sitting there. Watching me.' In the kitchen they stopped

talking, and all I could hear was the rain. Thousands of little drops hitting the wood and tiles and glass all around us.

'You were dreaming,' Mama said after a while. 'It's the medicine, Taichi. The side-effects.'

'No. I stopped taking the medicine.'

'What?'

'Just for a while to see if *they* would go.'

'They?'

'Yuki. Yuki. Come and play. Come,' Maho whispered from behind me. She was coming down the stairs on silent feet.

'I don't know,' My Papa said. 'A little thing... with long legs that hang over the window sill. And its face, Mai. I can't sleep after I see its face.'

'Yuki, look what I found. In a cupboard. Come and see,' Maho said from behind me and reached out to take my hand. When I turned around to tell her to be quiet, I saw that her dolly eyes were wet. So I went up the stairs with her. I can't stand to see Maho cry. 'What's wrong, Maho? Please don't be sad.'

She led me into the empty room upstairs, at the end of the hall, and we sat on the wooden floor. In there it's always cold. There is only one window. Water ran down the outside and made the trees in the garden all blurry. Maho's head was bowed. Her hair fell over her white gown all the way down to her lap. We held hands. 'Why are you crying, Maho?'

'Your papa.'

'He's sick, Maho. But he'll get better. He told me.'

She shook her head, then lifted it. Tears ran down from the one wet eye that I could see through her hair. 'Your mama and papa want to leave. And I don't want you to go. Not ever.'

'I'll never leave you, Maho.' Now she was making me sad and I could taste the sea at the back of my throat.

She sniffed inside her hair. The rain was very loud on the roof and it sounded like it was raining inside the room. 'You promise?' she said.

I nodded. 'I promise. You are my best friend, Maho.'
'Your parents don't understand the toys.'
'I know.'

'They just want to play. Your papa should sleep and let them play. If he finds out about me and the toys then he will take you away from us.'

'No. Never.' We hugged each other and Maho told me she loved me, and told me that the toys loved me. I kissed her silky hair and against my lips I felt her cold ear.

Downstairs, I heard the kitchen door open and then close. Maho took her arms away and uncurled her hair from around my neck. 'Your mama wants you.' Tears were still running down her white face.

She was right because I heard feet coming up the stairs. 'Yuki?' Mama called out. 'Yuki?'

'I have to go,' I told Maho and stood up. 'I'll come right back and we can play.'

She didn't answer me. Her head was bowed so that I couldn't see her face.



'Yuki, what would you say if I told you we might be moving? Going back to the city?' Mama looked at me, smiling. She thought this news would make me happy, but I couldn't stop my face feeling all long and heavy. Mama was sitting on the floor next to me in the cold room where she found me. Even though Maho had hidden I knew that she was still listening. 'Wouldn't you like that?' Mama asked me, 'You'll see all of your friends again. And go to the same school.' She looked surprised that I was not smiling. 'What is wrong, Yuki?'

'I don't want to.'

She frowned. 'But you were so upset when we moved here.'

'But I like it now.'

'You're all alone. You need your friends, my darling. Don't you want to play with Sachi and Hiro again?'

I shook my head. 'I can play here. I like it.'

'On your own in this big house? With all this rain? You are being silly, Yuki.'

'No, I'm not.'

'You will get tired of this. You can't even go outside and use the swing.'

'I don't want to go outside.'

She looked at the floor. Her fingers were very white and thin where they held my arms. Mama sniffed back her tears before they could come out. She put the back of one hand to her eyes and I heard her swallow. 'Come out of here. It's dirty.'

I was going to say, I like it in here, but I knew that she would get angry if I said that. So I stayed quiet and followed her to the door. In the corner, in the shadow, I saw a bit of Maho's white face as she watched us leave. And above us, in the attic, little feet suddenly went pattering. Mama looked up, then hurried me out of the room and closed the door.



That night, after Papa finished my bedtime story, he kissed my forehead. He still hadn't shaved and his lips felt spiky. He pulled the blankets up to my chin. 'Try and keep these on the bed tonight, Yuki. Every morning they are on the floor and you feel as cold as ice.'

'Yes, Papa.'

'Maybe tomorrow the rain will stop. We can go and look at the river.'

'I don't mind the rain, Papa. I like to play inside the house.'

Frowning and looking down at my blankets, Papa thought about what I had said. 'Sometimes in old houses little girls have bad dreams. Do you have bad dreams, Yuki? Is that why you kick the sheets off?'

'No.'

He smiled at me. 'That's good.'

'Do you have bad dreams, Papa?'

'No, no,' he said, but the look in his eyes said yes.

'The medicine makes it hard for me to sleep. That's all.'

'I'm not scared. The house is very friendly.'

'Why do you say that?'

'Because it is. It just wants to make friends. It's so happy we're here.'

Papa laughed. 'But the rain. And all the mice here, Yuki. It's not much of a welcome.'

I smiled. 'There are no mice here, Papa. The toys don't like mice. They ate them all up.'

Papa stopped laughing. In his throat I watched a lump move up and down.

'You don't have to worry about them, Papa. They're my friends.'

'Friends? His voice was very quiet. 'Toys? You've seen them?' His voice was so tiny that I could hardly hear him.

I nodded, and smiled to make him stop worrying. 'When all the children left, they stayed behind.'

'Where... where do you see them?'

'Oh, everywhere. But mostly at night. That's when they come out to play. They usually come out of the fireplace.'

I pointed at the dark place in the corner of my room. Papa stood up quickly and turned around to stare at the fireplace. Outside my window the rain stopped falling on the world that it had made so soft and wet.



The next morning, Papa found something inside the chimney in my room. He started the search in my bedroom with the broom handle and the torch, poking around up there and knocking all the soot down, which clouded across the floor. Mama wasn't happy, but when she saw the little parcel that dropped down from the chimney, she went quiet.

'Look,' Papa said. He held his arm out with the package

on the palm of his hand. They took it into the kitchen and I followed.

Papa blew on it and then wiped it clean of ash with the paint brush from under the kitchen sink. On the table Mama put a piece of newspaper under the parcel. I stood on a chair and we all looked at the bundle of dirty cloth. Then Papa told Mama to get her little scissors from her sewing box. When Mama came back with the scissors, Papa carefully cut into the dry wrappings. Then he peeled them away from the tiny hand inside.

Mama spread her fingers over her mouth. Papa just sat back and looked at it, like he didn't want to touch it. All around us we could hear the rain hitting the windows and rattling on the roof. It sounded louder than ever before. Then I knelt on the table and Mama scolded me for getting too close. 'It could have germs.'

I thought it was a chicken's foot, cut from a yellow leg, like the ones you see in the windows of restaurants in the city. But it had five curly fingers with long nails. Before I could touch it, Mama wrapped it up in newspaper and stuffed it deep inside the kitchen bin.

But there were others. In the empty room at the end of the hallway, Papa knocked another parcel out of the chimney and took it down to the kitchen again. At first, my Mama wouldn't even look at the tiny shoe, even before we found the bone foot inside. She stood by the window and watched the wet garden. Leafy branches moved out there in the heavy rain, like they were waving at the house.

The shoe was made of pinky silk and my Papa untied the little ribbons. It opened with a puff of dust and he emptied the teeny foot onto the table. The rattle sound made Mama look over shoulder. 'Throw it away, Taichi. I don't want it in the house,' she said.

Papa looked at me and raised his eyebrows. We went off looking for more. In the big parlour downstairs while he was poking up inside the chimney, he told me the little parcels

belonged to ancestors. 'This is a very old house. And when it was built, the people put little charms in secret places. Under the floors, in the cellars and up inside the chimneys to protect the house from bad spirits.'

'But why are they so small?' I asked Papa. 'Was it a baby's foot in the shoe?'

He never answered me and just kept poking around, up inside the chimney with the broom handle. Papa was very clever, but I don't think he knew the answers to my questions. 'These things he was finding had something to do with the toys, I was sure, so I decided I would ask Maho when I saw her later. She disappeared while I was eating breakfast and was still hiding because Papa was going into every room and searching about.'

The next parcel we found was a tiny white sack, tied up with string, with brownish stains at the bottom. But right after Papa opened it and poured the hard black lumps onto the kitchen table, he quickly wrapped them up in newspaper and put them inside the kitchen bin with the hand and the foot. 'What are they?' I asked him.

'Just some old stones,' he said.

But they didn't look like stones. They were very light and black and reminded me of dried salt fish.

Papa stopped looking after that and swept up the soot from the floorboards instead. While he did this, Mama stood on a chair in their bedroom to get the suitcases down from the wardrobe. And I couldn't find Maho anywhere. She never came out all day. I looked everywhere, in all of our secret places, but I never found her or saw any of the toys either. I whispered her name into all of the tiny holes but she never answered. But when I was checking inside the attic, I heard Mama and Papa talking underneath the loft hatch. 'A heart,' Papa whispered to Mama. 'A tiny heart' was all I heard before they moved away and went downstairs.



That night, when Maho climbed into bed with me, she held me tighter than ever before and wrapped me up in her silky hair so that I could hardly move. It was so dark inside her hair that I couldn't see anything and I told her to let me go. I couldn't breathe, but she was in a strange sulky mood and she just squeezed me with her cold hands until I felt sleepy.

Outside, the rain stopped and the house started to creak like the old ship that we went on one summer. Eventually Maho spoke. She said that she had missed me. In a yawny voice, I asked her about the shoe, the foot and the little bag with the lumps inside that Papa had found in the chimneys.

'They belong to the toys,' Maho said. 'Your papa shouldn't have taken away things that belong to the toys. It was a mistake. It was wrong.'

'But they were old and dirty and nasty,' I told her.

'No,' she said. 'They belong to the toys. They put them up there a long time ago, and they shouldn't be removed by parents. They're like happy memories to the toys. Now sleep, Yuki. Sleep.'

I couldn't understand this. While I was thinking about what Maho said, I started to fall asleep. It was so warm inside all of that hair. And she sang a little song into my ear and rubbed her cold nose against my cheek like a puppy dog.

Outside my bedroom in the hallway I heard the toys gathering. More toys than ever before had come out to play. All at the same time, and all in the same place. This had never happened before. It must have been a special occasion, like a parade. They had a parade when Maho's parents left. 'Toys. Can you hear the toys?' I whispered into the black fur around my face, and then I dropped further into the deep hole of sleepiness.

Maho didn't answer me, so I just listened to the toys moving through the dark. Little feet shuffled; pinkish tails whisked on wood; bells jingled on hats and from the curly toes of thin feet; *tap tappity tap* went the wooden sticks of the old apes; *twik twik twik* went the lady with knitting needle

legs; *clackety clack* sounded the hooves of the black horse with yellow teeth; *tisker tisker tisker* went the cymbal of the dolly with the sharp fingers; *dum dum dum* went the drum; and on and on they marched through the house. Down, down and down the hall.



Shouting woke me up. Through my sleep and all the darkness around my body, I heard a loud voice. I thought it was Papa. But when my eyes opened the house was silent. I tried to sit up, but couldn't move my arms and my feet. Rolling from side to side, I made some space in Maho's hair. It was everywhere and all around me. 'Maho? Maho?' I said. 'Wake up, Maho.'

But she just held me tighter with her thin arms. Blowing the hair out of my mouth, I tried to move a hand so that I could take the long strands from out of my eyes. I couldn't see anything. Maho wouldn't help me either, and it took me a long time to unwind the silky ropes from around my neck and off my face, and to shake them from my arms and from between my fingers and toes where they tugged and pulled. In the end, I had to flop onto my tummy and then wriggle backwards through the funnel of her black hair. She was fast asleep and very still and wouldn't wake up when I shook her.

I could only sit up properly when I reached the bottom of the bed. All the sheets and blankets were on the floor again. I climbed off the bed and ran into the unlit hall. I couldn't see the cold floorboards and could only hear the patter of my bare feet on the wood as I moved down to Mama and Papa's room. The door to their room was open. Maybe Papa was having a bad dream and was awake, so I stood outside and looked in.

It was very dark inside their room, but something was moving. I screwed up my eyes and stared at where the thin

light coming around the curtains had fallen, and then I saw that the whole bed was moving. 'Mama,' I said.

It looked like Mama and Papa were trying to sit up but couldn't. And all the sheets around them were rustling. Someone was making a moaning sound, but it didn't sound like Mama or Papa. It sounded like someone was trying to speak with their mouth full. And there was another sound coming from the bed too, and getting louder as I stood there. A wet sound. Like lots of busy people eating noodles in a Tokyo diner.

The door closed and I turned around to look behind me. I knew Maho was there before I even saw her.

Maho looked at me through her hair. 'The toys are only playing,' she said.

She took my hand and led me back to our bed. I climbed in after her and she wrapped me up in all that hair. And together we listened to the sounds of the toys putting things into the secret places, behind the walls, where they belonged.